ЛЮБОВЬ ОРЛОВА

Александр Хорт

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Народной артистке СССР Любови Петровне Орловой (1902–1975) довелось стать первой советской кинозвездой, любимицей нескольких поколений зрителей. В избытке наделенная красотой, талантом, обожанием публики и вниманием мужчин, она тем не менее не смогла избежать ни житейских драм, ни творческих неудач. Актриса тщательно оберегала свою жизнь от вмешательства посторонних, поэтому ее биография по-прежнему хранит немало тайн. В своей книге писатель и журналист Александр Хорт рассказывает об Орловой без дешевой сенсационности, кропотливо составляя ее портрет из мозаики документов, ролей и воспоминаний множества знавших ее людей.

- Александр Хорт
  - Введение
  - Часть первая
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
  - Часть вторая
    - Глава 5
    - Глава 6
    - Глава 7
    - Глава 8
    - Глава 9
    - Глава 10
  - Часть третья
    - Глава 11
    - Глава 12
    - Глава 13
    - Глава 14
    - Глава 15
    - Глава 16
    - Глава 17
  - Часть четвертая
    - Глава 18
    - Глава 19
    - Глава 20
    - Глава 21
    - Глава 22
    - Глава 23

- Краткая хронология жизни и творчества Л. П. Орловой
- Библиография
- Иллюстрации и фото

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40

- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96

Александр Хорт
Любовь Орлова

Введение

Любимица миллионов советских зрителей, народная артистка СССР, дважды лауреат Государственной премии Любовь Орлова взяла бы эту книгу в руки с явной настороженностью – она терпеть не могла вторжений в свою частную жизнь. Причиной этого было не только вполне естественное нежелание выставлять на обозрение публики интимные подробности и семейные проблемы. В биографии Орловой было немало фактов, огласка которых в суровые сталинские времена могла поломать ей карьеру – это и дворянское происхождение, и роман с иностранцем, и брак с осужденным «врагом народа». Поклонники актрисы узнали об этом совсем недавно, но «компетентным органам» все эти подробности, без сомнения, были известны. И все же Орлова выжила и преуспела, став первой в СССР настоящей кинозвездой. Она олицетворяла не только идеал красоты своего времени, но и счастливую судьбу советской женщины, стараниями феи-партии превращенной из Золушки в принцессу.

В конце 1930-х, после всенародного успеха «Веселых ребят», «Цирка», «Светлого пути», Орлова была общепризнанной актрисой номер один советского кино. В ряду своих соперниц, среди которых были такие яркие женщины, как Марина Ладынина, Валентина Серова, Татьяна Окуневская, она выделялась не только и не столько эффектной внешностью. Не менее важным было умение выходить за пределы навязанного ролью амплуа, показывать за простецкими манерами ткачихи-поварихи краешек чего-то иного, недоступного, уходящего корнями в разрушенный и запрещенный мир дворянских усадеб. Особенность Орловой проявлялась и в ее универсальности – она сама, без всяких дублеров, пела, танцевала, прыгала с высоты в воду, взлетала под купол цирка. Никто из зрителей не знал, каких усилий, какой железной самодисциплины это требует от немолодой уже актрисы. Ежедневные упражнения у балетного станка, отказ от любых излишеств, расписанная по минутам жизнь… Готовясь к роли ткачихи Тани Морозовой, она работала на фабрике; вживаясь в роль почтальонши Стрелки, разносила письма. Тяга к достоверности позволила ей успешно играть не только на экране, но и за его пределами.

Брак с Григорием Александровым стал ее счастливым билетом – талантливый режиссер внедрил в советское кино элементы мюзикла, во всем блеске проявившие эстрадно-музыкальное дарование Орловой. Их союз был больше

творческим, чем личным; недаром до конца жизни они обращались друг к другу на «вы». Впрочем, сор из любовно обставленной «избы» звездных супругов не выносился никогда, и о их истинных отношениях можно лишь строить догадки. Несомненно одно: на излете своей карьеры и Орлова, и Александров не сумели вписаться в эпоху, найти свое место в изменившемся интерьере советского искусства. Этим объясняются их творческие неудачи, их потерянность в новом мире, воспринимавшем режиссера и актрису как реликтов давно ушедшего времени.

Если последние работы Орловой в кино канули в Лету, то ее первые фильмы заслуженно вошли в золотой фонд отечественного да, пожалуй, и мирового кино. С успехом перевоплощаясь то в советскую ткачиху, то в американскую разведчицу, она всегда ассоциировалась для зрителей со своей главной героиней – крепкой, задорной, белозубой подругой строителей новой жизни. Ее образ стал одной из святынь поколения наших отцов и дедов, вынесших на своих плечах тяжесть первых пятилеток, выстоявших на фронтах Великой Отечественной. Наверное, в их ошибках и заблуждениях есть и ее вина, но в их победах, без сомнения, есть ее заслуга.

В этой книге мы попытаемся рассказать о жизни Любови Орловой, не выискивая сенсаций, не вдаваясь в дебри догадок и предположений. Постараемся привести лишь достоверные данные: что удалось узнать, то и удалось. Наша задача – собрать воедино рассыпанные по многочисленным источникам факты биографии Орловой и свидетельства ее современников. Посмотреть ее глазами на события, свидетелем которых она была, представить читателям людей, с которыми актрису сталкивала судьба – ее друзей и недругов. Ведь жизнь любого человека, помимо всего прочего, замечательна тем, что наполнена разнообразными встречами. Конечно, это относится и к жизни такой незаурядной женщины, какой была Любовь Петровна Орлова.

* * *

Автор выражает признательность всем, кто оказал помощь при работе над книгой. В первую очередь это Н. В. Батаен, П. С. Вельяминов, Н. А. Винокурова, В. М. Владин, В. И. Гафт, Б. П. Голдовский, В. С. Давыдов, Е. О. Долгопят, Д. К. Иванов, И. Д. Истомина, И. И. Казенин, Н. И. Клейман, А. Б. Косарев, Р. Г. Красюков, Т. Л. Паттерсон, А. И. Петрова, А. С. Пьянов, Т. Т.

Синюкова, К. С. Столяров, Б. Л. Шумяцкий. Автор благодарен за предоставленные материалы сотрудникам Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Музея кино, Департамента госслужбы Министерства сельского хозяйства РФ, Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Государственной публичной исторической библиотеки. Хочется также выразить благодарность сотрудникам издательства «Молодая гвардия» за редкую для нашего времени тщательность в подготовке издания.

Часть первая
В ПОИСКАХ САМОЙ СЕБЯ

Глава 1
Девочка из хорошей семьи

Растут невнятно розовые тени,
Высок и внятен колокольный зов,
Ложится мгла на старые ступени…
Я озарен – я жду твоих шагов.

Александр Блок

Жизнь будущей актрисы началась 29 января 1902 года в подмосковном Звенигороде. Когда-то городку, который упоминается в летописях с XIV века, была отведена почетная роль стража Московской земли. Существует версия о происхождении его поэтического названия – колокольным звоном городок предупреждал Москву о приближающейся опасности. Конечно, не напрямую – до столицы было порядка шестидесяти километров, – но первым, а соседи подхватывали эту эстафету и тоже начинали бить в набат. Время расцвета города приходится на период правления Юрия Звенигородского, второго сына Дмитрия Донского. В XVII веке, когда Смоленск окончательно вошел в состав России, роль форпоста Москвы перешла к нему, и Звенигород утратил прежнее значение. В 1705 году город вошел в состав Московской губернии, а с 1781 года приобрел статус уездного. Сегодня это районный центр с населением 14 тысяч человек.

Кроме Любови Орловой, известных людей Звенигород миру не подарил. Зато в его ближайшие окрестности знаменитости слетались, словно мухи на мед: композитор Сергей Танеев, фабрикант Савва Морозов, писатель Михаил Пришвин, ученый и путешественник Николай Пржевальский. Особенно привлекал этот уголок Подмосковья художников. Абрам Архипов, Владимир Борисов-Мусатов, Константин Коровин, Исаак Левитан, Алексей Саврасов, Мария Якунчикова – вот далеко не полный перечень живописцев, надолго обосновавшихся здесь.

Исторически Звенигород разрастался вдоль Москвы-реки. В XVII веке он делился на три части: Кремль на Городке, Нижний посад на левом берегу реки и Верхний посад – на правом. Сложившуюся планировку и свой внешний облик Звенигород сохранял до конца XVIII века. В 1784 году Екатериной II был утвержден новый регулярный план города с прямоугольной сеткой улиц, который упорядочивал застройку левобережья. План

не был полностью реализован: из четырех намеченных площадей в городе появилась лишь одна – Торговая.

Звенигород стоит на высоких холмах левого берега Москвы-реки, над широкой поймой с ее заливными лугами. Летом деревянные дома еле виднеются за волной зеленой листвы, будто налетевшей с подступающих совсем близко лесов. Только церковные купола хорошо просматриваются отовсюду. Их много – предприимчивый Юрий Дмитриевич княжил с 1389 по 1434 год, и его средства позволяли развить большое строительство. При нем был укреплен земляной кремль, так называемый Городок, построены Успенский собор и дворец, а на километр к западу, в Саввино-Сторожевском монастыре, возвели Рождественский собор. Кварталы ремесленников издревле вынесены на окраину, лучшие кварталы в центре города были предоставлены купцам и дворянам. На почве дворянского сословия и выросло генеалогическое древо Любови Орловой.

Ее отец Петр Федорович Орлов, родившийся в декабре 1867 года, принадлежал к дворянству Полтавской губернии и был внесен в третью часть родословной книги, где указывалось дворянство, выслуженное по гражданскому чину или ордену. Его жена Евгения Николаевна, урожденная Сухотина, воспитанница Смольного института, была на год старше мужа. Кроме Любы, у них была старшая дочь Нонна, родившаяся 2 декабря 1897 года по старому стилю.

Сведения о близких родственниках артистки взяты из анкет, которые Орлова заполняла при поступлении на работу или перед поездками за границу. Будучи женщиной здравомыслящей и в известной степени деловитой, Любовь Петровна вряд ли могла тут ошибиться. Дед актрисы Федор Петрович Орлов родился в 1832 году в селении Прасковьинское Константиноградского уезда Полтавской губернии (дата его кончины неизвестна, но относится к периоду после 1897 года). В 23-летнем возрасте он получил диплом ветеринара, а в 1870 году стал магистром ветеринарных наук и надворным советником. Чин действительного статского советника был присвоен Федору Петровичу в 1897 году. Его жена Анастасия Станиславовна Вашкевич – дочь дворянина. У этой четы было четверо детей – дочери Татьяна (1862), Вера (1864) и Наталья (1869), а также сын Петр, родившийся, как уже говорилось, в 1867 году.

А вот что удалось выяснить о прадеде и прабабушке Любови Орловой по отцовской линии. Петр Михайлович Орлов (1802/3—1838) родился в Вознесенске Константиноградского уезда Полтавской губернии, происходил из духовного звания. Был лекарем, служил по военному ведомству. Умер, находясь на

службе. Его жена Пелагея Ефимовна Артюхова (1814 – после 1839) послужила примером для семьи своего первенца Федора: кроме него, она родила трех дочерей – Александру (1833), Веру (1834) и Любовь (1836/7). Пелагея Ефимовна была дочерью отставного майора. В 1840 году ее признали дворянкой по ордену мужа и внесли вместе с детьми в третью часть губернской родословной книги. Более ранних сведений мы не находим. Вероятно, переехав в Подмосковье, Орловы были внесены в дворянские книги Московской губернии.

Здесь приведены вполне правдоподобные данные, сообщенные автору известным генеалогом Р. Г. Красюковым, однако существуют и другие предположения. Чтобы стала понятна суть проблемы, следует сказать несколько слов о том, как осуществлялось дворянское делопроизводство. Каждый дворянин был обязан подтверждать свою сословную принадлежность, представляя для этого в губернское дворянское депутатское собрание необходимые документы. Как правило, такими документами являлись свидетельство о его рождении, послужной список – свой или отца, указы о награждении или производстве в соответствующий чин и другие убедительные бумаги. Губернское собрание рассматривало эти документы, выносило свое решение о подтверждении дворянства (или об отклонении прошения) и отправляло его на утверждение в Правительствующий сенат. В Сенате этими вопросами ведал Департамент герольдии, который выносил вердикт о подтверждении (пожаловании) дворянства или об отказе в таковом за недостаточностью доказательств. В случае положительного решения, в зависимости от содержания представленных документов, Департамент герольдии расписывал дворян по шести частям дворянской родословной книги.

В настоящее время вся подобная документация хранится в областных архивах, в фондах дворянских депутатских собраний и в Российском государственном историческом архиве (РГИА), в фонде 1343, который называется фондом Департамента герольдии. Многие данные можно найти и в более доступном Дворянском адрес-календаре (издание Н. В. Шапошникова), где приведены списки дворян 43 российских губерний. Чисто техническая сложность восстановления генеалогических хитросплетений заключается в том, что Орловы – очень распространенная фамилия. Только в РГИА хранится более сотни дел о дворянстве Орловых начиная с 1813 года. Что уж говорить про областные архивы! К тому же во время социальных потрясений какие-то документы были утеряны, что немудрено – удивляться можно скорее тому, что многое сохранилось.

Генеалогические цепочки, составленные разными специалистами, сплошь и рядом не совпадают. «Орловские» родственные связи после какого-то колена тоже разнятся. Занимались же их выявлением многие. До Адама и Евы не дошли, но копнули изрядно. Внучатая племянница Орловой, Нонна Юрьевна Голикова, в своей книге «Актриса и Режиссер» приводит, правда с оговорками, более эффектную, по сравнению с красюковской, версию родословной Любови Петровны, идущей аж с XIV века. В ее предках числятся князья, графы и фавориты Екатерины II братья Орловы, о сыне младшего из которых, Федора, Голикова пишет более подробно. Это Михаил Федорович Орлов – героический участник войны 1812 года; в 26 лет полковник, диктовавший условия капитуляции Наполеону; в 28 лет дипломат, с блеском урегулировавший конфликт между Данией и Швецией. Этот друг и соперник Пушкина женился на старшей дочери генерала Раевского Екатерине, в которую был безнадежно влюблен поэт, стал членом «Союза благоденствия» и в декабре 1825 года вышел на Сенатскую площадь… К сожалению, ветви этого второго генеалогического древа Орловых плохо соединяются с более вероятным первым. Иначе получается, что Михаил Федорович уже в 14 лет стал отцом.

Некоторые историки считают далеким предком актрисы другого брата – Григория Орлова, который участвовал в дворцовом перевороте, возведшем на престол Екатерину II, и принимал участие в убийстве императора Петра III. Императрица страстно любила его и осыпала несметным количеством титулов, должностей и чинов. Эти версии схожи, поскольку в любом случае далеким предком актрисы назван отец братьев-башибузуков Григорий Иванович. Автор книги «Любовь Орлова» Дмитрий Щеглов пишет о нем:

«Все дети Григория Ивановича Орлова появились на свет от второй жены – Лукерьи Ивановны Зиновьевой, дочери стольника Зиновьева и его законной супруги Марфы Степановны Козловской, ведущей свой род от первого русского князя Рюрика. Думается, всем интересующимся малоизученной биографией народной артистки СССР, лауреата нескольких Сталинских премий Любови Петровны Орловой будет нелишне узнать, что только эта Лукерья Ивановна Зиновьева принесла в ее род кровь семнадцати правителей России, двадцати восьми великих и удельных князей, семи шведских монархов, двух императоров Византии, трех половецких и семи монгольских ханов, короля Англии Гарольда II, а также семнадцати российских князей, принадлежавших к родам Козловских и Шаховских, не считая немецких графов и татарских мурз!» Вот так-то, знай наших! И

дальше: «Десять ее предков, известных своими подвигами на христианском поприще, как уже было сказано, канонизированы и причислены Русской православной церковью к лику святых».[1]

Так или иначе, ясно, что Любовь Орлова принадлежит к достойному дворянскому роду – что характерно, родилась она в Звенигороде на Дворянской улице. Разумеется, жизнь представителей разных поколений проходила в различных условиях. Одна эпоха неумолимо сменяла другую – войны, реформы, революции. И все же стиль жизни представителей любого семейного социума вплоть до 1917 года менялся мало. Скорее здесь можно обнаружить географические отличия: если в Москве тон жизни задавали интеллигенция и купечество, то в Северной столице заправляли придворные, аристократия, крупное чиновничество. Положение Орловых было обусловлено их социальным рангом и материальной обеспеченностью, свою роль играла и генетическая предрасположенность – хорошее здоровье и отсутствие наследственных заболеваний, от которых дворянское происхождение спасало не всегда.

Судя по многочисленным мемуарам, распорядок жизни в дворянских семьях начала прошлого века был весьма стереотипным: четырехразовое питание через каждые три часа. Утром, часов в восемь-девять, всей семьей пили кофе: церемонно, из фарфорового сервиза. В полдень – завтрак, как правило, два блюда и десерт. В три часа подавали чай, а в шесть вечера – обед, состоявший обычно из четырех «перемен», то есть блюд, причем закуски и пирожки за таковые не считались: хоть и вкусно, а баловство. Вот бараний бок с гречневой кашей – это да, это по-нашему. Еда должна быть обильной и качественной, как и питье. Запеканки, наливки и фруктовые ликеры домашнего приготовления подавались только за обычным столом. При гостях же на стол выставлялись мадера, бордо, специально выписываемый из Германии рейнвейн. Порой дворянские семьи даже разорялись от излишнего хлебосольства. Однако закатывать пиры время от времени было необходимо, иначе среди знакомых поползет слушок, что имярек такой-то «снобирует» и задирает нос.

Итак, по утрам из-за закрытой двери глухо доносится бой часов, висящих в гостиной. Входит няня, распахивает шторы и окна, в комнату врывается свет. Ребенок одевается. По коридору слышны шаги – это мама спешит пожелать доброго утра, папа еще не встал. В соседней комнате уже ждет молоко или кофе. После завтрака можно отправляться на прогулку с няней или – с годами – на занятия с гувернанткой.

Это общая атмосфера дворянских семей, однако в каждой из

них имеются своя специфика, свои запоминающиеся события из тех, которым поначалу придаешь гораздо меньше значения, чем они заслуживают. У Любочки Орловой в детстве было два таких события, два общения с великими – заочное и очное, связанные с именами Льва Толстого и Федора Шаляпина.

Вот как представлен первый эпизод в автобиографии самой Орловой, написанной в 1945 году: «Однажды мама дала мне почитать детские рассказы Толстого. Рассказы мне очень понравились, и я попросила дать мне еще такую же книжку. У мамы не оказалось ничего подходящего. Тогда я сказала, что напишу дедушке Толстому и попрошу его прислать мне еще одну книжечку. Мама засмеялась, но разрешила, и я сочинила такое письмо: „Дорогой дедушка Толстой! Я прочитала твою книжечку. Мне она очень понравилась. Пришли мне, пожалуйста, еще твои книжечки почитать“».

Вряд ли смышленая девочка была настолько знакома с почтовой технологией, сопутствующей эпистолярному жанру, чтобы самой отправить письмо. Скорее всего это, с соответствующей припиской, сделали за нее родители, тем более что мать состояла с графом в дальнем родстве: дядя Евгении Николаевны Михаил Сергеевич Сухотин (1850–1914) в 1899 году женился на старшей дочери Льва Толстого Татьяне.

Однако факт остается фактом – классик русской литературы напрямую обратился к юной читательнице, прислав ей в подарок книжечку с надписью: «Любочке – Л. Толстой». Это был «Кавказский пленник», выпущенный «Посредником» – издательством, созданным по инициативе самого Льва Николаевича для просвещения широких народных масс.

С Шаляпиным же знакомство было более тесным.

Семьи Орловых и Шаляпиных дружили. Зимой Орловы по большей части жили в Москве, в квартире на Спиридоновке, в районе Патриарших прудов, а лето проводили в усадьбе Евгении Николаевны в Звенигороде. Туда к ним в гости, бывало, наведывался лучший российский бас. В свою очередь Орловы не раз гостили летом в его имении Ратухино на Волге. Тем более что одно время Петр Федорович работал на строительстве моста в Ярославле, откуда до Ратухина рукой подать. Зимой Федор Иванович устраивал в своем московском доме на Новинском бульваре детские праздники. На одном из них малыши разыграли музыкальную сказку «Грибной переполох». Это был настоящий, старательно готовившийся спектакль с режиссером, даже с двумя – супругой певца Иолой Игнатьевной и артистом МХТ Александром Адашевым, с репетициями и костюмами. Исполнявшая роль Редьки шестилетняя Любочка очаровала

собравшихся пением и танцами. После представления Шаляпин подхватил миниатюрное созданьице в пышном розовом платье на руки и воскликнул: «Эта девочка будет знаменитой актрисой!»…

Кстати, по позднему свидетельству Орловой, всех других исполнителей того спектакля он тоже подбрасывал на руках и целовал. Возможно, и им говорил что-нибудь по поводу радужного артистического будущего – например, семилетнему Максиму Штрауху, который в «Грибном переполохе» играл Рыжика, а взрослым стал хрестоматийным исполнителем роли Ленина, сыграв его в одиннадцати фильмах и спектаклях.

В ноябре 1909 года в Москве певец подарил семилетней девочке свой большой фотопортрет, надписав: «Маленькому дружку моему Любочке с поцелуем дарю сие на память. Ф. Шаляпин». А в августе следующего года «исполнил» для нее на бумаге популярный романс Д. Ратгауза «В стекла бьется нам ветер осенний» – написал полный текст, сопроводив его посвящением: «Моему маленькому дружку Любочке». На этом же листе набросал пером свой портрет, под ним указал «адрес»: «Милой Любочке на память» и ниже известный стишок: «Дети, в школу собирайтесь! Петушок пропел давно. Попроворней одевайтесь, смотрит солнышко в окно». Это было связано с началом учебного года, первого в ее жизни. Люба училась в Москве, в женской гимназии Алелековой, находившейся в районе Никитских ворот.

Жизнеописание Орловой поневоле ведет за собой изложение истории страны. Еще ребенком она стала невольной свидетельницей трех революций – одной в 1905 году и двух в 1917-м. Ни один россиянин не мог остаться в стороне от социальных катаклизмов. Вслед за войной с Японией монотонно потекла Первая мировая, которую Россия тоже проигрывала. Были столкновения на улицах, забастовки, карательные экспедиции в деревнях. Несмотря на все передряги, общество не заразилось беспощадным унынием: театры не оставались без зрителей, издавались новые журналы, выходили книги, художники писали картины, ставшие потом хрестоматийными и осевшие в лучших коллекциях мира.

Осенью 1917 года до предела обострилась постепенно нарастающая межпартийная грызня; на смену Временному правительству шли уверенные в себе большевики во главе с Лениным и Троцким, многих увлекла анархистская стихия. Одни клеили на стены домов плакаты с призывами, другие тут же срывали их или заклеивали своими, завязывались потасовки. Наконец прогремел выстрел «Авроры», и люди стали жить «под большевиками». Все привычные нормы жизни рухнули, в стране наступила полоса неопределенности. Многие не знали,

поддерживать ли советскую власть, выступить против нее или тихо саботировать. Оставаться в «Совдепии» и попытаться приспособиться к новым условиям или бежать за границу, пока не поздно? А может, лучше уехать в глубинку, где удастся относительно спокойно переждать смутные времена?

Подобно многим другим, Орловы тоже была выбиты из привычного ритма. Новая власть при каждом удобном случае твердит о равенстве, а таковым и не пахнет. Одни чувствуют себя хозяевами положения, а других, вроде Орловых, называют обидным словцом «бывшие». Семья оказалась в трудном материальном положении. Ко всему прочему оно объяснялось тем, что незадолго до переворота глава семьи проиграл в карты звенигородское имение. Позже шутил – хорошо, мол, что вовремя проиграл, иначе бы большевики отобрали, было бы еще обиднее.

В свое время Евгении Николаевне досталось в приданое имение Сватово в Воскресенском уезде (ныне Истринский район). Имение это было куда скромнее легендарных Кочетов, где частенько собирались семьи Толстых и Сухотиных. После революции Орловы переехали из Звенигорода в Сватово, где уже жила родная сестра матери Любовь Николаевна. Перед домом был фруктовый сад, позади разбиты огородные грядки, худо-бедно дарившие овощи и зелень. А самое главное, Любовь Николаевна обладала редким по тем временам богатством – она держала корову. Трудно переоценить, какое это было подспорье. Бурёнка-кормилица давала столько молока, что себе хватало и на продажу оставалось. Непосредственно продажей занимались обе дочери – 19-летняя Нонна и Любочка, которая была на четыре года младше.

Из-за развала экономики и расстройства денежного обращения правительство ввело пайковую систему распределения продуктов. Поэтому частная торговля стала делом опасным – могли обвинить в спекуляции, а со спекулянтами разговор короткий. Правда, в обеих столицах на подобные нарушения смотрели сквозь пальцы: если крестьяне перестанут привозить продукты, горожане вообще помрут с голоду.

Выгоднее всего было продавать или менять молоко на хлеб в Москве. Но чтобы совершать подобные рейсы на расстояние 30 километров, требовалась немалая смелость. Хорошо известно, какой разгул преступности наступил в первые годы после прихода большевиков. Революция выбила из колеи многих людей, оставила их в растерянности на перепутье всех дорог. Постоянные очереди в магазинах; нехватка керосина, дров, лекарств, мыла; теснота коммунальных квартир и напряженные отношения с соседями (чтоб их черти побрали!); давка в трамваях;

изнурительная работа или наоборот безработица; в конце концов, элементарный голод – все это мало способствовало лучезарному настроению.

«Люди обносились; все они, и в Москве, и в Петрограде, тащат с собой какие-то узлы. Когда идешь в сумерках по боковой улице и видишь лишь спешащих бедно одетых людей, которые тащат какую-то поклажу, создается впечатление, что все население бежит из города», – бросилось в глаза английскому фантасту Уэллсу, посетившему Россию в сентябре 1920 года.[2] Глобальные перемены в государственном устройстве вызывали озлобленность и раздражительность. По столичным улицам слонялись без копейки денег в кармане крестьяне, приехавшие на заработки. Преступность достигла невиданных ранее масштабов. Беспризорники, жившие в подвалах, сколачивали банды, которые орудовали чуть ли не средь бела дня. Взрослые преступники вершили свои темные делишки с еще большей жестокостью, и в столице это ощущалось сильнее, чем в других российских городах. Разговоры о налетах и ограблениях слышались на каждом шагу. Двум хрупким девушкам постоянно нужно быть начеку. Возвращаются с пустым бидоном – не просто же так везут его, значит, молоком торговали. Каждый догадается, что у них при себе сейчас деньги и, возможно, немалые. Им нужно быть готовыми к тому, чтобы в любой момент дать хулиганам отпор.

Следует помнить, что обе красавицы выросли в благополучной среде и воспитание их было далеко не спартанским. Однако ничего – выдюжили. Легко представить, насколько первые опасности закалили в эти годы характеры Нонны и Любы. Это уже не инфантильные тепличные девицы, не тургеневские девушки, которые, услышав бранное слово, густо краснеют и готовы хлопнуться в обморок. Они в случае чего сумеют постоять за себя.

Сестры поднимались ни свет ни заря и везли тяжеленный бидон в город. Особенно трудно приходилось зимой – пригородные поезда не отапливаются, окна разбиты, в тамбурах и вагонах несусветная грязь. В городе выйдешь – хоть три пары варежек надень, все равно от металлического бидона рукам холодно, после они долго болят, суставы распухают. Некоторые утверждают, будто потом Орлова всю жизнь очень не любила свои руки, прятала их, строго-настрого запрещала операторам снимать, поэтому зрители никогда не увидят их в кадре. Это очередная легенда – смотрите сколько угодно во всех фильмах с ее участием. Может, Любовь Петровна действительно считала свои руки недостаточно элегантными – допускаю, что с годами у нее появились недуги вроде отложения солей, болели суставы,

однако ее руки были не до такой степени изуродованы, чтобы их стыдливо прятать.

Донимали бытовая неустроенность, отсутствие горячей воды, перебои с продуктами. Однако многие сопротивлялись, по мере сил противостояли разрухе. Зачем же сразу сдаваться – должны же быть в этом бедламе какие-то точки опоры, не все рухнуло в одночасье, какие-то осколки прежней жизни существуют, хоть что-то не должно меняться. Таким оазисом, «лучом света в темном царстве» Орловым показалась консерватория, о которой в семье не переставали мечтать.

В семье постепенно пришли к мысли о том, что Любочка станет пианисткой. Это хорошая специальность для женщины, кусок хлеба на черный день обеспечен. У музыкантов есть много возможностей – и концертировать, и давать уроки, и аккомпанировать певцам. В глубине души родители жалели, что для них музыка всего лишь увлечение. Сложись жизнь по-другому – могли стать хорошими музыкантами, все предпосылки для этого у них имелись, Бог наградил обоих отменным слухом. Евгения Николаевна любила играть на пианино, чем охотно и занималась в свободное время. Петр Федорович, тоже большой меломан, при случае мог спеть. Получалось не так хорошо, как у Шаляпина, но все же гостям нравилось. Нонночка училась играть на скрипке, Любочка – с пятилетнего возраста – на пианино, вдобавок у нее был хороший голос.

«Любимым мной в те годы пением были ария Тамары из „Демона“ и цыганский романс „Гай-да, тройка!“. Впрочем, я любила все, что пелось у нас в доме, все, что игралось руками матери и ее друзей музыкантов, любила слушать музыку во время игр и занятий, любила засыпать под звуки музыки Чайковского, Шопена, Моцарта»,[3] – признавалась актриса, подчеркивая, в какой среде формировались ее вкусы и пристрастия. «Дома будущее мое было предопределено. Родители решили, что я буду пианисткой, и поэтому мама очень рано начала давать мне систематические уроки. Я была прилежной ученицей, и когда семилетней меня привели на экзамен в Ярославское музыкальное училище, после двух или трех сыгранных мною пьесок меня с похвалой зачислили на первый курс. Но не было предела изумлению учительницы, когда в первый же день занятий она выяснила, что я не знаю ни одной ноты, что на экзамене я играла все на память (так учила меня мама). Впрочем, нотная грамота далась легко и не задержала моей учебы».[4]

Любочка рано начала выступать в школьных концертах, часто солировала в хоре училища. Ей нравились аплодисменты и то читающееся в глазах зрителей умиление, которое так окрыляет

выступающих. Казалось, так будет всегда – она играет на рояле, а красивые нарядные слушатели внимают звукам музыки, чтобы потом выказать ей свою восторженность.

Однако годы шли, и публики у нее стало не больше, а меньше – остались только домашние. После революции всюду неуютно, люди реже ходят по гостям, а уж ехать из Москвы в Воскресенск и подавно не захочется. Сестры Орловы регулярно следуют по этому маршруту не от хорошей жизни: семье нужны деньги. Возить молоко – занятие не из приятных. Летом довозят бидон до станции на тележке с колесиками, зимой – на санках. В Москве у них уже постоянные маршруты. Покупатели знают, в какое время девочки привезут молоко, ждут их. Орловы едут не наугад – клиенты постоянные, хорошо знакомые. Маршрут выстроен так, что заканчивается на Божедомке, а последним пунктом на их пути является квартира в Орловском тупике. Название уже стало родным, будто в их честь дано. Минуешь вереницу каменных домов, где на стенах еще остались следы пуль, и оказываешься среди деревянных построек. У каждого домика – палисадники, возле дверей вкопаны лавочки, на которых в хорошую погоду судачат старушки.

В одном из домиков проживала многодетная семья Веселовых. Глава семьи – столяр-краснодеревщик, спрос на его работу имеется, они не бедствуют, могут позволить себе покупать свежее молоко. Ведь детей у Веселова пятеро: две дочки и три сына. Старший сын Сергей – студент, учится на инженера-строителя, он ровесник Нонны. Дом хлебосольный, радушный, здесь часто собираются институтские приятели Сергея. Девочки привезли молоко, больше дел в Москве у них нет, а до поезда еще долго. Ребята приглашают составить им компанию, а Орловым побыть здесь приятно – тут не унывают, поют, танцуют. Нонна – та постеснительнее, а бойкая Любочка подсядет к пианино, и понеслись танцы – музыка под ее пальцами на любой вкус.

Внешне сестры Орловы не похожи одна на другую, да и характеры отличаются. Младшая – круглолицая, светловолосая, задорная, компанейская. Нонна более замкнутая, спокойная, у нее темные волосы, утонченные черты лица и невероятной красоты глаза – большие, с зеленоватым отливом. Самое непостижимое – ее улыбка. Она едва заметна в легком прищуре глаз, в уголках рта, но в этой улыбке скрывается тайна, которую веками не могут разгадать мужчины и поэтому теряют от нее головы.

Не устоял перед ее чарами и Сергей Веселов, будущий инженер-строитель. Он все чаще и чаще думал о ней. Уже все домашние заметили – с Сергеем творится что-то странное. За

столом вдруг уставится в одну точку, забудется – даже вилка из рук падает. Учебник возьмет, раскроет и будет сидеть бог знает сколько, страницу не перевернет. Один брат за спиной подмигнет другому и покрутит пальцем у виска – мол, переучился наш студент, сбрендил маленько. Только родители быстро смекнули что к чему, да и Нонна догадалась. Правда, ей догадаться было нетрудно – сама испытывала к Сергею такие же чувства. Ну, если стремления совпадают, то ничто не мешает им жить семьей.

Итак, старшая сестра вышла замуж, теперь ее фамилия Веселова, она переехала в Москву, а конкретнее, в Орловский тупик. Отныне Любе не придется возить в город молоко – одной это делать несподручно, да и учиться нужно. По выходным она будет ездить к родителям, в Воскресенск, а в будние дни оставаться у Веселовых – в их двухэтажном доме места много.

1 февраля 1918 года Люба Орлова получила небольшой подарок судьбы – она «помолодела» почти на две недели. По декрету СНК именно с этого дня Россия вместо существовавшего ранее юлианского календаря перешла на более точный григорианский, опережающий прежний на 13 дней. Орлова родилась 29 января, то есть 11 февраля по новому стилю. Тем не менее в заполняемых ею анкетах постоянно указывалась январская дата; это к досужим разговорам о том, что она якобы всеми способами пыталась уменьшить свой возраст.

В 1919 году Любовь Орлова поступила в Московскую консерваторию по классу фортепьяно, где училась у профессора Карла Августовича Киппа – опытного педагога, который преподавал здесь в течение десяти лет. Кстати, тут тоже хорошая наследственность, но уже музыкальная – Кипп был учеником выдающегося педагога Павла Августовича Пабста, а тот, в свою очередь, учился у самого Ференца Листа.

В консерватории девушка была на хорошем счету – сказывались результаты многолетних занятий. Учеба шла легко, и ей хватало времени на то, чтобы подрабатывать. Скромный, но постоянный источник дохода Люба нашла в кинотеатрах – тапером или, как тогда говорили, «иллюстратором фильмы». Играли там не всё, что заблагорассудится. Существовала инструкция для таперов, где точно указывалось, какими мелодиями следует сопровождать погоню или любовную сцену.

Сначала Люба «тапёрила» в Воскресенске, затем, осмелев, и в Москве, в частности, в «Унионе» на Большой Никитской, который позже, с 1939 года, стал известен под названием «Кинотеатр повторного фильма». Туда пойти не сразу решилась: на этой же улице находится консерватория, от нее до «Униона» рукой подать. Боязно – что будет, если увидят преподаватели? Однако

обошлось – другие студенты тоже при случае подрабатывали как могли. Педагоги на подобные эксцессы закрывали глаза, понимая, что молодым людям хочется иметь лишнюю копейку.

В анкетах, в графе «образование», Орлова всю жизнь писала – незаконченное высшее. Слишком ощутимой для семейного бюджета была плата за обучение, поэтому способная ученица ушла из консерватории после третьего курса, так и не получив диплома пианистки. Вскоре она опять взялась за учебу, но теперь поступила на хореографическое отделение Московского театрального техникума имени А. В. Луначарского. Этому учебному заведению – честь и хвала. Из его недр вышли такие известные артисты, как Мария Миронова, Ирина Мурзаева, Валентина Сперантова, Лев Свердлин, Николай Сергеев, из балетных – Владимир Бурмейстер.

Общепризнано, что в первой четверти прошлого века Россия имела одну из самых интересных и самобытно развивающихся систем свободного танца в Европе. Многие идеи хореографов того времени благополучно дожили до наших дней и повторяются сегодняшними балетмейстерами. В техникуме курсом руководила педагог и танцовщица Франческа Беата. Орлова же училась в классе пластического искусства Веры Майя. Профессиональный музыкант, Майя сама в течение трех лет училась танцу у Беаты, а в 1917 году открыла собственную студию, официальное название которой неоднократно менялось. На первых порах она именовалась Студией выразительного движения при ТЕО (Театральном отделении) Наркомпроса, затем стала «пластической секцией», потом классом пластического искусства хореографического отделения Московского театрального техникума. Правда, суть не менялась, поскольку Майя была там единственным хореографом. Ее коньком были постановки пластических этюдов на классическую музыку. Здесь она часто использовала акробатические движения, увлекалась модными тогда идеями конструктивизма, то есть всем тем, чему злые языки приклеили термин «плаституция».

Хореографии Любе показалась мало, и в свободное время она ходила учиться искусству драматического актера у Елизаветы Сергеевны Телешевой. Не так часто, как хотелось бы: Телешева много занята во Второй студии МХТ, играет и в спектаклях самого Художественного театра. По знаку зодиака она тоже Водолей, родилась ровно на десять лет раньше Любочки. А Водолеи, известное дело, отличаются эксцентричным темпераментом, решительностью, упрямством. Они относятся к своей работе серьезно, из-за этого озабочены, нервничают и часто чувствуют себя совсем разбитыми. Правда, женщины-Водолеи

склонны преувеличивать свои трудности. Впрочем, им это прощают – уж очень они привлекательны. Вот и Елизавета Сергеевна красива – высокая, склонная к полноте, она напоминает очаровательных кустодиевских купчих. Ее театральное амплуа – *grande-dame.* В инсценировке толстовского «Воскресения» Телешева играла графиню Чарскую, в историческом спектакле «Елизавета Петровна» – императрицу Екатерину I.

В свое время она закончила частную драматическую школу, которую в актерской среде называли «адашевкой»: ее возглавлял Александр Иванович Адашев, неудавшийся артист Художественного театра. В свое время именно он был сопостановщиком детского спектакля «Грибной переполох», в котором дебютировала пятилетняя Любочка Орлова. По отзывам современников, все роли Александр Иванович играл одинаково степенно, чопорно, ему явно не хватало живости. Зато в школе он оказался на своем месте: жесткий организатор, сумевший привлечь хороших преподавателей. Елизавета Сергеевна, например, училась у легендарного Л. А. Сулержицкого, Сулера, как все его называли, одного из актеров-основателей Художественного театра. К сожалению, Леопольд Антонович уже покоился на Новодевичьем – он скончался еще до революции, в сорок четыре года.

«Адашевка» подготовила много талантливых выпускников, одним из самых заметных стал Евгений Вахтангов. Когда-то он являлся ярым сторонником Константина Сергеевича. А потом выработал собственную методику подготовки артистов, переняв кое-что у Станиславского да, говорят, и у Мейерхольда тоже; на основе Студенческой студии создал свой театр. Постепенно Евгений Багратионович сделался противником буквализма на сцене, занялся поисками новых театральных форм. А ведь когда-то он играл в МХТ, и Станиславский числил его среди своих любимчиков. Константин Сергеевич переживал из-за происшедших с Вахтанговым метаморфоз, считал, что тот его предал, отрекшись от созданной им «системы».

Вот Елизавета Сергеевна сделана не из того теста – она своему учителю не изменит. Станиславский для нее бог, а боги не ошибаются, они всегда правы. Телешева впитала его систему и свято придерживалась провозглашенных Константином Сергеевичем принципов работы с актером. Сейчас она сама играет во Второй студии и учит Любу Орлову переживать по системе Станиславского. Зритель должен подсматривать за чужой жизнью и сопереживать ей, забывая, что сидит в театре.

После занятий в техникуме студентка Орлова с

удовольствием ехала к Телешевой, в Малый Власьевский переулок, в пропитанный мхатовским духом уютный особняк. Муж Елизаветы Сергеевны Евгений Калужский тоже артист МХТ, а его отец Василий Васильевич Лужский проработал в Художественном театре всю жизнь. Любочка все хорошо впитывает, она талантлива. Жаль, что занятия индивидуальные и Елизавета Сергеевна не может научить ее взаимодействовать с партнерами, что очень важно. Сама она и ее коллеги по Второй студии понимают друг друга с полуслова, поэтому им легко работается. Не случайно Станиславский готовится забрать многих из них к себе, в МХТ. Берет Андровскую, Баталова, Хмелева, Судакова, Прудкина, Яншина, Зуеву, Комиссарова. Телешеву тоже берет – ему нравится, как Елизавета Сергеевна помогает работать с актерами. Честно говоря, при всей красоте фигура у Телешевой все больше раздается вширь, поэтому Е. С. делает крен в сторону режиссерской и преподавательской деятельности, отходя от артистической.

Между тем родители Любы Орловой, задумываясь о ее судьбе, находились в легком недоумении: что это дочка не находит себе места? Консерваторию не закончила, хватается то за одно, то за другое. Время идет, пора бы уже определиться со специальностью. Бесконечные смены увлечений до добра не доведут.

Действительно, на первый взгляд метания младшей дочери выглядели хаотичными. Однако при большом желании в ее поисках можно обнаружить закономерность. Ясно одно – Любина всеядность не выходит за рамки, позволяющие охарактеризовать ее как человека искусства. Вот без чего она не представляет себе жизни, чему предана всей душой. Наверное, сама Люба в то время вряд ли сумела бы четко сформулировать окончательную цель своих стремлений. Да, ей нравится то, чем она занимается. Здесь ей хорошо, ничего не раздражает. Интуиция подсказывает – все может пригодиться: и на совесть освоенная музыкальная специальность, которая покамест дает возможность подрабатывать тапером, чтобы оплачивать занятия у Телешевой; и умение легко и непринужденно танцевать, быть полновластной хозяйкой каждой мышцы своего тела; и приобретенные навыки драматической артистки. Незаурядные вокальные способности, демонстрируемые с младых ногтей, тоже не должны пропасть втуне.

Вот вокал-то и пригодился в первую очередь: в 1926 году Любовь Орлову приняли на работу в Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко – хористкой.

Глава 2
Ошибка молодости

Он был мне другом, искренним и верным,
Но Брут назвал его властолюбивым,
А Брут весьма достойный человек.

Уильям Шекспир. Юлий Цезарь. Пер. М. Зенкевича

В сентябре 1925 года Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко отправился в длительные зарубежные гастроли. До ноября советские артисты колесили по Западной Европе, а с 12 декабря по 15 мая выступали в разных городах США. Потом труппа вернулась в Москву, а ее руководитель, оформив годовой отпуск, остался в Америке. Не отдыхать для него означало – работать и, как всегда, много. Получив приглашение от кинематографической фирмы *«United Artists»,* Владимир Иванович подписал с ней контракт о режиссерской и педагогической работе в Голливуде. На деле получилось, что в основном его там использовали в качестве сценариста. Он отобрал для экранизации много произведений таких авторов, как Достоевский, Мопассан, Чехов, Островский, написал два сценария по мотивам собственных пьес (один из них для Греты Гарбо), сделал наброски нескольких сценариев для Чарли Чаплина. Попутно Немирович-Данченко изучал специфику нового для него искусства кино и убедился, что оно оставляет его равнодушным. Это не его мир. Театр, только театр – вот то, чему посвящена вся его сознательная жизнь!

Ради театра Владимир Иванович жертвовал многим. В свое время, создав вместе со Станиславским МХТ, Московский Художественный театр, он почти прекратил успешную писательскую деятельность, вышел из состава Театрально-литературного комитета. Все поглотил театр, его творческие и организационные проблемы. Наряду с драматической сценой он страстно пожелал освоить оперную и создал Музыкальную студию, уже при жизни носившую его имя. Сил на ее становление ушло немало, зато теперь она существует, делает зрительские сборы, привлекает хороших артистов, которые охотно принимают участие в спектаклях студии.

Еще будучи театральным рецензентом, Владимир Иванович мечтал о реформе оперного искусства. Он выступал против эстетствующего формализма итальянской школы, исповедовавшего культ пения ради пения, ратовал за реализм, за живых людей на оперной сцене, а не механических исполнителей арий.

Первоначальное название студии – «Комическая опера». В студийных условиях трудно ставить классические оперы, наполненные, как правило, сложными вокальными партиями. У Немировича-Данченко поют драматические артисты, поэтому репертуар специфический, нечто среднее между оперой и драмой. То есть оперетта, или, что звучит намного благороднее, комическая опера. Корифея жанра Г. Ярона однажды спросили, какая разница между оперой и опереттой. Комик объяснил: «Такая же, как между Маней и Манечкой».

Первой ласточкой стала «Дочь Анго» Шарля Лекока. Премьера состоялась 16 мая 1920 года, с этого времени и ведется отсчет официального существования Музыкальной студии. Затем были поставлены «Перикола» (1922), «Лизистрата» (1923), «Карменсита и солдат» (1924). Обширным репертуар студии не назовешь, чему были объективные причины. Главная из них заключалась в отсутствии своего помещения. Приходилось играть на сценах чужих театров, в их выходные дни. Лишь в 1926 году студии предоставили помещение на Большой Дмитровке, 17. Отныне она официально именовалась «Государственный театр „Музыкальная студия“». В среду, 27 октября, состоялось открытие первого сезона.

Одна проблема разрешилась, так ведь имеются и другие сложности, порой самые неожиданные, без которых дня не обходится. Теперь вот новая головная боль – прима Ольга Бакланова осталась за границей. Владимир Иванович боготворил эту опереточную диву и, можно сказать, именно из-за нее так спешил создать студию. У Ольги совершенно редкостный сплав музыкального лиризма и комедийной легкости, да и внешне она чудо как хороша. Владимир Иванович всегда был неравнодушен к молоденьким блондинкам. Что-то теперь будет?! Нужны новые актрисы, вводы в уже готовые спектакли. Хорошо, что в Москве с театром осталась Ксения Котлубай, она разберется, найдет выход из положения.

Работая в кордебалете или в хоре, не так-то просто обратить на себя внимание. Тем более что и сам Немирович-Данченко относится к хору как к чему-то второстепенному. Терпит, но по-настоящему не любит. Ему нужна вокальная «приправа» для оживления спектакля, и все же хору место не на сцене, а где-

нибудь сбоку, рядом с оркестром.

Владимира Ивановича сейчас нет, а Ксения Ивановна приятельствует с Телешевой – они обе режиссеры МХАТа (такая аббревиатура появилась с 1919 года, когда Московский Художественный театр получил статус академического). Не могла же Елизавета Сергеевна забыть про свою ученицу! Она бы ее с удовольствием взяла и в МХАТ, но нет, – не тот уровень у Любочки, до драматической артистки ей далеко. Она создана для оперетты, здесь она будет чувствовать себя в своей стихии. Только сначала пусть девушка поработает в хоре, привыкнет к сцене.

В двадцатые годы центр тяжести музыкальной жизни сместился в молодые оперные театры, смело отходившие от затвердевших канонов, от всего отжитого, пропахшего нафталином. Для постановщиков и художников появились возможности экспериментировать. Режиссеры прививали певцам актерскую культуру, чем раньше в театрах занимались ничтожно мало.

Особенно постарались для реформы оперного театра Станиславский и Немирович-Данченко. В своих работах они шли разными путями. Константин Сергеевич делал упор на воспитание актеров-певцов, то есть певцов, владеющих навыками драматических артистов. Немировича-Данченко в первую очередь интересовали новые формы спектакля в целом. Порой его начинания носили оттенок эпатажности. Спектакли Музыкальной студии считались новаторскими, мастерство труппы крепло от премьеры к премьере. Если первые постановки – «Дочь Анго», «Перикола», «Лизистрата» – больше тяготели к привычной оперетте, то очередная премьера, «Кармен», выглядела стопроцентной оперой. Тем не менее новая постановка была столь необычна, что произвела подлинный фурор.

Шумиха вокруг этой работы Музыкальной студии усугублялась тем, что почти в это же время «Кармен» была поставлена и в Большом театре. Немирович-Данченко при каждом удобном случае подчеркивал, что в его студии идет не «Кармен», а «Карменсита и солдат». Да, музыка по-прежнему Бизе, однако произведение, по сути, другое. Достаточно сказать, что такого персонажа, как антагонистка Кармен Микаэла, среди действующих лиц не существовало вообще. А вместо хрестоматийного лейтмотива Эскамильо «Тореадор, смелее в бой!» звучало фатальное «Все на земле лишь игра, игра, игра…». Владимир Иванович смешал партитуры, сократил либретто, поменял местами некоторые музыкальные номера. Одним словом, впервые сделал все то, чем нынешние режиссеры

занимаются сплошь и рядом. Тогда же это было в новинку, выглядело не комильфо. Рецензенты того времени писали, что путь, избранный Музыкальной студией в области оперетты, возражений не вызывает, а вот оперная постановка весьма спорная. Более того, они утверждали, что «операция», произведенная над «Кармен», перечеркнула достигнутые успехи в проводимой студией реформе оперетты. Ведь смысл ее заключался в приближении произведения к реальности, в том, чтобы сделать его более понятным зрителям. Здесь – нет. «Очередная постановка „дыбом“, – писала „Правда“ через неделю после премьеры. – Если Мейерхольд, подновляя авторов, делает их более созвучными современности, то Немирович-Данченко решил приблизиться к первоначальному тексту Мериме».[5]

Стоило студии весной 1927 года выехать с «Кармен» на гастроли в Тифлис (так до 1936 года назывался Тбилиси), как задиристый и категоричный критик тамошней газеты «Рабочая правда», скрывшийся под псевдонимом М. В-ий, всыпал спектаклю по первое число: «Второстепенный французский писатель Проспер Мериме написал скучную повесть „Кармен“. Два драматурга, Мельяк и Галеви, создали по сюжету Мериме либретто, по своим драматическим достоинствам не имеющее себе равных в оперной литературе. Композитор Визе написал к этому либретто музыку, которая с высокой популярностью соединяет и тончайшую лиричность, и глубокий драматизм. А через полвека культурный театр выбрасывает все положительное, что внесли Мельяк и Галеви, и поручает сомнительному драмоделу К. Липскерову написать новое произведение, приблизившись к более слабому первоисточнику. Весь тонкий, поэтический реализм либретто идет насмарку. Удобный для чтения текст (речь идет о считающемся лучшем переводе Горчаковой) заменяется суконными стихами с преобладанием шипящих, свистящих и рычащих звуков».

В отличие от жизнерадостной «Кармен» в Большом театре «Карменсита и солдат» была оперой сумрачной, выдержанной в коричневых и фиолетовых тонах. Общий мрачный колорит подчеркивали красные прожектора. С первых картин хор не переставал вещать трагические предсказания, завывая: «Берегись, ты обречен». Словом, зрителей пугали как могли. Хорист Владимир Иванович разбросал по лестницам и галереям, подковой окружавшим сцену. Они следили за происходящим действием, помахивая большими веерами таким образом, чтобы подчеркнуть отношение к разворачивающимся перед ними событиям внизу. Люба Орлова, тоже с веером, находилась среди этих безмолвных свидетельниц. Однако размахивать ей пришлось

недолго; вскоре хористки завистливо следили и за ней – Орлова получила маленькую роль.

До своей длительной отлучки Немирович-Данченко видел Любу лишь мельком, во время репетиции. Вернувшись, увидел на сцене, и она ему понравилась. В то время в Москве издавался еженедельник «Программы гос. академических театров». Он был достаточно популярен, тираж составлял 15 тысяч экземпляров. Его название не совсем соответствовало содержанию – там печатались программы всех московских театров, а не только академических. 27 ноября 1926 года вышел очередной выпуск, в котором фамилия Орловой впервые упоминается в печати – в программе «трагического представления» «Карменсита и солдат». Она даже не выделена отдельной строкой, на двух персонажей три актера: «Мальчик и девочка – Образцов, Грубэ, Орлова». Грубэ женщина, значит, у Орловой есть дублерша. Однако первый шажок к славе сделан (кстати, мальчик Образцов – тот самый будущий великий кукольник).

В околотеатральных кругах судачили, будто Немирович-Данченко влюблен в Орлову, поэтому ей и открыта «зеленая улица». Разговоры из серии «слышали звон, да не знают, где он». Хотя Владимир Иванович и в самом деле был влюбчив – к числу его увлечений относилась и упомянутая Ольга Бакланова, – в те годы у него просто не оставалось сил на романтические увлечения. Львиную долю времени он проводил за границей, да и в Москве у него дел по горло – он один из директоров МХАТа, ставит там спектакли. В Музыкальной студии Немирович-Данченко появляется редко. Вот его 32-летний сын, Михаил Владимирович, тоже артист студии, пленен Любой Орловой, но рассчитывать ему особенно не на что – она уже замужем.

Орлова вышла замуж в 1926 году, вскоре после поступления на работу в театр. Для нее этот брак был если не по расчету, то во всяком случае – с расчетом. О пылкой страсти говорить не приходилось. Она надеялась на прочное положение, на семейный тыл, позволявший чувствовать себя увереннее. Вдобавок к этому шагу 24-летнюю девушку подтолкнула ощутимая нужда. Ведь родители Любы находились на ее иждивении. После Октябрьской революции отец, ранее служивший в Государственном контроле, перешел на работу в советский аналог этого учреждения – РКИ, Рабоче-крестьянскую инспекцию. Однако там на него смотрели косо, как на «бывшего», и уже в 1924 году Петр Федорович ушел на пенсию, сославшись на плохое здоровье.

Избранником Орловой стал 33-летний Андрей Берзин. Это был человек незаурядный, по специальности землемер-агроном, по натуре – трудоголик. Когда в 1926 году Берзин познакомился с

Любой, он уже занимал большой пост в управленческой иерархии – был заместителем начальника Административно-финансового управления Народного комиссариата земледелия, Наркомзема. Андрей Каспарович занимался организацией и руководством финансирования всей системы землеустройства. В том же году на него было возложено и руководство работой Наркомзема по производственному кредитованию сельского хозяйства через систему кредитов. Примерно с того же времени он участвовал в работе системы сельскохозяйственного кредита в качестве члена правления Россельбанка, затем члена ревизионной комиссии того же банка плюс члена совета Центрального сельскохозяйственного банка. Можно представить степень его занятости с ежедневным участием в бесконечных, наслаивающихся одно на другое совещаниях. Молодая жена тоже не сидела без дела – днем репетиции, вечерами спектакли и концерты. В результате они проводили вместе не так уж много времени. Возможно, поэтому взаимные чувства супругов не стали прочными. У каждого своя жизнь, свои профессиональные интересы, малопонятные другому.

Их знакомство произошло самым банальным образом: Берзин пришел в театр, и кто-то из друзей после спектакля привел его за кулисы и познакомил с молодой актрисой. Они начали встречаться, и вскоре Андрей Каспарович был представлен родителям актрисы – Орловы тогда только переехали из коммуналки в проезде Художественного театра в отдельную квартиру в Гагаринском переулке. Берзин имел приятную внешность, был серьезным, вежливым и почти не выпивал в отличие от многих Любиных знакомых из артистической среды. Что еще ценнее, он имел солидную должность и сопутствующие ей блага. Жених понравился и родителям Любы, которые всячески советовали дочери не тянуть со свадьбой. В те годы, как известно, брачные формальности были сведены к минимуму, и вся процедура заняла минут двадцать. Когда молодые люди поженились, Орлова переехала в квартиру мужа в Колпачном переулке. Их совместная жизнь была довольно ровной – главным образом благодаря стараниям Орловой, которая искренне старалась быть хорошей женой. Тогда ей, видимо, казалось, что впереди их ожидает долгая счастливая жизнь.

Для советских людей между тем наступили суровые времена. Частные капиталы были преданы остракизму. С легкой руки власти на смену нэпманскому изобилию пришла распределительная система, принесшая с собой пустые магазины и нервные, изнурительные очереди возле них. 5 января 1930 года было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О темпе коллективизации и мерах помощи государства колхозному

строительству», содержавшее программу форсированной коллективизации. Были отменены законы об аренде земли и найме труда, снят запрет с раскулачивания. Крестьянам было разрешено конфисковать у кулачества скот, машины и другой инвентарь в пользу колхозов. Обобществление приняло самые радикальные формы, вылившись в результате в массовые репрессии по отношению к сотням тысяч крестьян. В результате начался резкий спад сельскохозяйственного производства, который смогли преодолеть только к 1937 году, однако достичь рубежей 1928 года удалось только двадцать лет спустя.

На зависть многим Берзин имел спецпаек, которого хватало, чтобы прокормить не только жену, но и тещу с тестем. Старшие Орловы подолгу жили в квартире зятя в Колпачном переулке. В Гагаринском у них маленькая квартира, здесь же – просторная, к тому же днем пустующая: Берзин уезжал на работу рано, приезжал только вечером. Люба тоже все больше возвращалась поздно, после спектаклей. Теща и тесть виделись с зятем не реже, чем сама Люба, и из скупых рассказов Андрея Каспаровича постепенно составили представление о его жизни.

Берзин был на девять лет старше Орловой, он родился 23 января 1893 года в местечке Майоренгоф Рижского уезда Лифляндской губернии, в семье рыбака. Самого тоже рано поманило море – в пятнадцать лет он уже работал корабельным юнгой на немецком грузовом пароходе «Дельта». Девять месяцев Андрей находился в заграничном плавании, посетил порты Англии, Голландии и Франции. Как это ни парадоксально звучит, близкое знакомство с морем привело к тому, что Андрей стал больше ценить сушу и решил посвятить свою жизнь ее благоустройству. Вернувшись на родину, латышский паренек в 1910 году поступил в Горы-Горецкое землемерно-агрономическое училище, находившееся в Могилевской губернии. Все четыре года учебы Берзин зарабатывал себе на жизнь репетиторством, в каникулярное время работал помощником землемера; по возможности деньгами помогали отец и старший брат.

Окончив училище в 1914 году, Берзин получил диплом землемера-агронома (напомним, что землемер – это специалист по межеванию). Полученных знаний для полноценного владения профессией ему показалось мало, и он в том же году поступил на сельскохозяйственное отделение Рижского политехнического института. Трудно назвать его просто студентом: учебу в институте Андрей совмещал с работой землемера землеустроительных комиссий в Гродно, руководителя практических занятий учеников землемерных курсов, инструктора Рижского центрального общества сельского

хозяйства и, наконец, заведующего пунктом заготовки сена для армии в заготовительном аппарате уполномоченного Министерства земледелия во Владикавказе.

В августе 1916 года призыв на действительную военную службу прервал учебу Берзина и тем самым лишил его возможности сдать государственные экзамены. Заполняя анкеты, в графе «образование» он всю жизнь был вынужден писать «незаконченное высшее». Военную службу Андрей проходил в 1-м Студенческом батальоне в Нижнем Новгороде, затем в Московской школе прапорщиков, откуда 1 февраля 1917 года был выпущен с назначением на должность командира роты в 183-й запасный пехотный полк, квартировавший в Нижнем Новгороде. Туда, кстати, переехал и его отец, эвакуированный из захваченной немцами Латвии – он стал разнорабочим на Сормовском заводе.

Итак, Берзин служил в армии с августа 1916-го по июль 1917 года, но никаких наград не получил. У Андрея была сильно развита общественная жилка, он всегда находился в центре внимания, в том числе и на военной службе, где был выбран товарищем, то есть заместителем председателя полкового комитета и членом Исполнительного комитета Совета солдатских депутатов Нижегородского гарнизона. В 1917 году во время июльского восстания гарнизона он стал председателем военно-революционного комитета своего полка. После подавления восстания он был уволен в резерв Московского военного округа (тогда в него входили не только Москва и Московская губерния, но и другие – Смоленская, Ярославская, Тамбовская, Тульская, Калужская, Нижегородская). Безусловно, такие люди без дела не сидели – Совет солдатских депутатов делегировал Берзина в губернский Продовольственный комитет, где он и работал вплоть до Октябрьской революции.

После революции Берзин там же, в Нижнем Новгороде, перешел на работу в губернский Земельный комитет, реорганизованный через три месяца в Земельный отдел губернского Совета рабочих и крестьянских депутатов. Здесь на него было возложено руководство отделом земельной реформы, позже переименованным в земельную секцию. Работа закипела, Берзин бурлил идеями. Первым делом он сочинил «Инструкцию о переходных мерах по осуществлению закона о социализации земли». В соответствии с ней в губернии проводились работы по ликвидации частного землевладения и временному распределению частновладельческих земель между крестьянами. В результате этих усилий весной и летом 1918 года были организованы первые совхозы и сельскохозяйственные артели.

Летом 1918 года Берзин стал делегатом Первого Всероссийского совещания земельных отделов, во время которого познакомился с известным публицистом и общественным деятелем Владимиром Александровичем Поссе, который заинтересовался ходом работ по проведению аграрной реформы в Нижегородской губернии. Делегат произвел большое впечатление на Поссе; именно такие люди должны руководить отраслью – вдумчивые, образованные, инициативные. Пользуясь своими связями, Владимир Александрович рекомендовал Берзина в Наркомземе, и в октябре 1918 года Андрей Каспарович переехал в Петроград: его назначили заместителем комиссара земледелия Союза коммун Северной области. Говоря конкретнее, он руководил там двумя отделами: текущей земельной политики и сельского хозяйства.

С 3 по 10 декабря 1918 года в Москве состоялся Первый Всероссийский съезд земельных отделов, комитетов бедноты и сельскохозяйственных коммун. Берзин был не просто его делегатом – коллегией Наркомзема РСФСР он был назначен докладчиком по вопросам организации социалистического землеустройства и даже вошел в состав президиума. Основные положения его доклада были одобрены съездом и включены в позже утвержденное ВЦИКом «Положение о социалистическом землеустройстве и мерах перехода к социалистическому земледелию» и другие директивные документы. В последний день съезда перед делегатами выступил В. И. Ленин, который говорил о необходимости кооперации, о том, что земледельческое производство как самое отсталое необходимо усилить техническим оснащением.

Вскоре после съезда, в марте 1919 года, Берзин переезжает в Москву, работает в Наркомземе, повышение следует за повышением. На руководящей работе по советскому землеустройству он находился до весны 1922 года. Затем произошел небольшой сбой. В связи с переходом страны к нэпу, среди прочего, пересматривалась и земельная политика. На коллегии Наркомзема были приняты директивные установки, ориентирующие на свободное развитие хуторских и отрубных форм землепользования. Берзин выступил против подобных решений. Из-за принципиальных разногласий с «коллективным разумом» Андрей Каспарович ушел с работы, связанной с землеустройством. Однако его не уволили, не предали остракизму. Разбрасываться специалистами такого класса слишком большая роскошь, за них нужно держаться до последнего. Берзина всего лишь передвинули «по горизонтали» – назначили заместителем председателя Федерального комитета по

земельному делу при Президиуме ВЦИК и одновременно членом президиума Земплана Наркомзема. Теперь его основная деятельность была направлена на разработку изменений и дополнений Земельного кодекса в соответствии с особыми условиями каждой автономной республики, входившей в состав РСФСР.

Уже говорилось о том, что во время знакомства с Орловой Берзин работал заместителем начальника административно-финансового управления Наркомзема. На этом его карьерный рост не остановился. В 1928 году происходила очередная реорганизация наркомата, менялось руководство. В результате всех перетрясок Андрей Каспарович был назначен членом президиума Земплана и председателем секции финансирования сельского хозяйства. Работы у него стало невпроворот. Наряду с разработкой контрольных цифр и пятилетнего плана финансирования сельского хозяйства на нем лежало и руководство работой системы земельных органов по финансированию сельскохозяйственного производства и наблюдение за работой системы сельскохозяйственного кредита. К тому же Берзин занимался научной и литературной работой, в периодике публиковались многие его статьи и очерки. Он состоял действительным членом НИИ сельскохозяйственной экономики и политики при Тимирязевской академии, был профессором Московского межевого института…

Наверное, такое монотонное перечисление читать утомительно, поэтому кое-какие должности здесь пропущены. И так понятно, что Берзин вкалывал без передышки. Без сомнения, работа шла в ущерб семье, отношениям с женой. Но тем не менее они жили дружно, без ссор. Родители Орловой, по мере возможности, старались облегчить быт молодых. Тут основная нагрузка ложилась на Евгению Николаевну – Любочка тоже очень занята в театре, выступает в концертах, и ей некогда готовить еду или убираться.

Когда подворачивалась возможность, Петр Федорович охотно затевал с зятем мужские разговоры о политике, о советской экономике. Андрей – человек немногословный, однако кое-какими соображениями по поводу оптимального развития сельского хозяйства с тестем делился. В общем и целом Берзин был согласен с позицией известного агронома-экономиста, профессора сельскохозяйственной академии имени К. А. Тимирязева, директора НИИ сельскохояйственной экономики Александра Васильевича Чаянова. Они познакомились весной 1921 года, вместе сотрудничая в комиссии по продналогу при Наркомземе, разработавшей и принявшей так называемые

«Основные принципы построения продналога». В основу перехода от продразверстки к продналогу были положены учет интереса крестьянина, стимулирование его к хозяйственной деятельности.

Как и Чаянов, Берзин считал, что крестьянин должен быть хозяином на своей земле, а кооперация должна создаваться исключительно на добровольной основе. Только такая ее форма даст толчок для успешного развития сельскохозяйственного производства. Для этого необходимо восстановить упраздненные в 1918 году декретом советского правительства земства, предоставить им соответствующие права и учредить должность земского агронома. Такой ответственный специалист советовал бы крестьянам наилучшие для каждой местности культуры, рекомендовал сроки сева, то есть занимался организацией сельскохозяйственных работ.

Петр Федорович прихлебывал чаек и поддакивал зятю – он человек старой закваски, такие взгляды ему по душе. Ему – да, а вот властям – нет. Вскоре позиция Чаянова и его последователей была объявлена антимарксистской. «Чаяновцев» начали буквально травить, в ход пошел ярлык «враги народа», их объявили виновниками всех неудач сельского хозяйства, хотя причину следовало искать в «волевом» административном руководстве. Их взгляды шли вразрез с принципами готовящейся коллективизации, которые были провозглашены в 1927 году на XV съезде ВКП(б). Там говорилось, что партия «взяла курс на усиление социалистических элементов в сельском хозяйстве и активную борьбу с капиталистическими». В переводе с официозного языка на житейский это означало, что большевики снова намерены заняться увлекательным делом – массовым отъемом собственности и ее переделом.

В апреле состоялась сессия ЦИК СССР, постановившая передать проект реорганизации сельскохозяйственного производства в местные советы и общественные организации. Тревога витала в воздухе, и мудрые люди, вроде старшего Орлова, не могли не ощущать этого. Над головой зятя сгущались тучи. Петр Федорович мог прочитать в принесенной дочерью газете рецензию на премьеру спектакля с ее участием и в том же номере натолкнуться на материалы, затрагивающие сферу деятельности Берзина. Например, такие: «Согласно проекта, лица, лишенные избирательного права, лишаются права решающего голоса также и на собраниях земельного общества; в состав земельного общества включаются не только местные землепользователи, но также трудовые пролетарские и полупролетарские элементы деревни, хотя бы и не входящие в состав дворов (батраки, пастухи, кузнецы и т. п).; сельсоветам

предоставляется право приостанавливать, а в известных случаях и отменять постановления общих собраний земельных обществ, если они противоречат закону, задачам кооперирования или интересам бедноты и т. п.».[6]

Нет, Берзин ничего подобного не одобряет. У него совершенно другие взгляды – он защищает минималистские темпы коллективизации, выступает против узкой специализации совхозов и ускоренных темпов их строительства. Так же как и Чаянов, считает, что высокая степень концентрации сельскохозяйственного производства нерентабельна. К тому же Андрей настолько принципиальный человек, что никогда не станет лицемерить и плясать под общую дудку. Что думает, то и говорит, а по нынешним временам это опасно. Ох, не сносить ему головы! Об этом Люба не раз говорила мужу, но он только хмурился и продолжал гнуть свое.

В 1928 году состоялся процесс над «врагами народа», действующими в промышленности – так называемое «шахтинское дело». В СССР это было самое громкое событие года. Его суть заключалась в разоблачении якобы вредительской контрреволюционной организации, без устали действовавшей в Ростовской области, в периферийном горняцком городке Шахты (до 1920 года он назывался Александровск-Грушевский), который в одночасье сделался эпицентром борьбы с вредителями. Название города, откуда по стране покатилась антиинтеллигентская свистопляска, было у всех на устах. Больше полусотни арестованных инженеров и специалистов, показательный процесс, грозные обвинения в саботаже, вредительстве и связях с усердно помогавшими шахтинским вредителям заграничными капиталистами. Из 53 арестованных 11 были расстреляны – это произошло 9 июля 1928 года.

Наведя таким образом порядок в промышленности, пора было замахнуться и на сельское хозяйство. И замахнулись – «чистка» развернулась во всех ведущих учреждениях. Газеты писали о подпольной «Трудовой крестьянской партии», целью которой было во что бы то ни стало сорвать коллективизацию путем организации крестьянских восстаний и беспорядков. 20 декабря 1929 года началась Первая Всесоюзная конференция аграрников-марксистов. Сталин, которому аккурат исполнилось 50 лет, выступил на ней с речью, способствующей окончательной поляризации сил в сельскохозяйственной науке. Сторонники «чаяновской школы» потерпели поражение, противники называли их взгляды «ересью». Генсек недвусмысленно дал понять, что антинаучные теории подобных экономистов вообще не следует публиковать и предавать огласке.

К тому времени всеобщая подозрительность стала нормой советской жизни. Люди, как могли, пытались укрыться от всевидящего ока власти. У кого имелась возможность покинуть столицу – уезжали. Понимали, что с этим государством им не совладать. Искали работу в других городах, уничтожали свои письменные труды, никогда не разговаривали о них. Того и гляди сотрут в порошок, а жить-то хочется и родных жалко.

Однако сам Андрей Берзин в дилемме между семьей и политикой выбрал последнее. Став в конце двадцатых годов заместителем наркома земледелия, он вступил в ряды оппозиции и стал одним из ярких ее представителей. В конце концов это стоило ему свободы. Андрей Каспарович был арестован на четыре с лишним месяца раньше своего кумира Чаянова: 4 февраля 1930 года, во вторник, за неделю до дня рождения жены. В этот день в Музыкальной студии давали спектакль из западной жизни «Джонни». Орлова там танцевала в массовке и вернулась домой поздно. Но еще позже в их квартиру явились сотрудники ОГПУ. Молчаливый Берзин держался достойнейшим образом. Чекисты тоже действовали без лишних слов, у них все было отработано до автоматизма. Они увели Андрея Каспаровича в холодную февральскую ночь, и больше супруги не виделись никогда.

Глава 3
Призрак оперетты

Тоньше и тоньше становятся чувства,
Их уж не пять, а шесть.
Но человек уже хочет иного —
Лучше того, что есть.

Леонид Мартынов. Седьмое чувство

Первый брак будущей звезды советского экрана оказался скоротечным и несчастливым. Сразу после ареста мужа Любовь Петровна вернулась к своим родителям в Гагаринский переулок. Характера Орловой трагическое событие не улучшило. Она стала не такой общительной, как прежде, более замкнутой и осторожной. Раньше ей приходилось тщательно скрывать свое дворянское происхождение, считавшееся после революции несмываемым клеймом, теперь вдобавок нужно помалкивать про репрессированного мужа. Есть от чего прийти в уныние!

Между тем неудачная семейная жизнь совсем не отразилась на творческой активности актрисы. Более того, может быть, именно это печальное обстоятельство активизировало желание Орловой найти и утвердить себя на сцене. Будучи артисткой хора и кордебалета, она была занята в основном в эпизодических ролях. Однако даже в этих ролях музыкальный и драматический талант ее многим бросался в глаза. С каждым годом Орлова все увереннее шла к тому, чтобы стать солисткой. Такой рост молодых артистов был вообще в традициях Музыкальной студии. Немирович-Данченко, для которого альфой и омегой театрального искусства оставались прежде всего актеры, любил, когда новички вводились в старые спектакли, тем самым проходя шаг за шагом путь предыдущих поколений исполнителей. Он считал, что участие в хрестоматийных спектаклях делает артистов «своими», что после этого они могут считать театр родным.

Вывела Орлову из состава хора и сделала солисткой роль Периколы в одноименной оперетте Жака Оффенбаха. Это случилось в 1932 году. Успех актрисы был ошеломляющим. По одной из версий, стремительному взлету Орловой к вершинам славы немало способствовал увлекшийся ею один из руководителей Музыкальной студии Михаил Немирович-

Данченко. Многим тогда казалось, что наметившаяся связь в конце концов приведет к логическому финалу – свадьбе. Однако этого так и не произошло. Не везло Михаилу – раньше Люба Орлова была замужем, причем формально так и не развелась, а теперь у нее появился новый возлюбленный.

Им оказался некий австрийский инженер лет тридцати, работавший в СССР по контракту. Звали его Франц, а фамилия так и осталась неизвестной, несмотря на все изыскания биографов. Известно лишь, что он, увидев Орлову в театре, сразу же воспылал к ней любовью. Начался их короткий, но пылкий роман, о котором тогда многие судачили. Почти каждый вечер после спектакля австриец увозил актрису на своем черном хромированном «мерседесе» в ресторан, и только поздно ночью они возвращались в Гагаринский переулок. Оставаться там австриец не мог – старшие Орловы не одобряли увлечение дочери да и боялись за нее. Связь с иностранцем еще не считалась преступлением, как несколько лет спустя, но уже могла дорого обойтись советской гражданке.

Но Люба, казалось, увлеклась не на шутку, забыв об осторожности. Когда родительские попреки надоедали ей, она переселялась на время к Францу, в шикарный номер гостиницы «Националь». Трудно сказать, какие надежды возлагала Орлова на своего австрийца. Возможно, она строила планы уехать с ним за границу. А может, ей просто нравилось то, что благодаря респектабельному возлюбленному она могла щеголять в нарядах, при виде которых женщин охватывала жгучая зависть. Так или иначе роман с Францем продолжался больше года.

Работать в театре, призванном создать праздничную атмосферу, развеселить людей, было нелегко. «Великий перелом» привел к новому ухудшению жизни – едва ли не все товары стали дефицитом, и за ними выстраивались длинные очереди. Чтобы отвлечь народ от проблем, снова занялись поиском врагов, арестовывали и высылали «бывших», которых в Москве было немало. Тут уж было не до веселья. К тому же советская власть всеми способами сковывала творческие поиски режиссеров, навешивала на них такие вериги, что лишнее движение сделать трудно. По каждому поводу созывалось заседание худполитсовета театра. Поводом могло служить все: налаживание совместной работы с Ассоциацией пролетарских музыкантов; обсуждение новых либретто; открытие выставки к спектаклям и еще много чего. Особенно тревожное положение сложилось на композиторском фронте – как определить, что в музыке идеологически близко, а что враждебно, как бороться с авторами «бульварно-фокстротно-цыганского и поповского жанра» – такой

термин черным по белому записан в одной из резолюций худполитсовета.

Невидимая зрителям бюрократическая машина работала с точностью метронома, не забывая фиксировать собственные действия. Благодаря этому можно представить, как проходили подобные производственные совещания. Вот, например, отрывок из протокола заседания худполитсовета с представителями центрального и областного ССВБ (Совета Союза воинствующих безбожников), на котором обсуждалась пьеса «Тиль Уленшпигель». Ее по заказу театра написал известный поэт Павел Антокольский.

«Т. Линшиц просит, ввиду его опоздания, объяснить причины запрещения постановки „Тилль“ (так в тексте. – *А.Х.)*. Т. Рейнгерц (председатель ХПС) сообщает, что хотя текст пьесы «Тилль Уленшпигель» был принят ХПС и Главреперткомом, но т. Рожицын от имени ЦССВБ запрещает пост. «Тилля», приводя следующие мотивы: 1) либретто слабее, чем роман; 2) образ Тилля мистичен; 3) изгнание Тилля напоминает изгнание Адама из рая; 4) песенка «Пускай меня ночь пытает» мистична и является лейтмотивом всей оперы; 5) слова Нелле «Дала мне силу любовь» тоже мистичны; 6) нелепость в моменте, когда жуют пасхальные припасы; 7) 2-ая половина сцены св. Мартина напоминает вампуку;[7] 8) уж совсем мистично, что после повешения Тилль воскресает и уходит с Нелле. Настоящее заседание созвано для окончательного выяснения вопроса о постановке "Тилль Уленшпигель "».[8]

Правда, в конце концов работу над спектаклем решили продолжить, записав в резолюции одним из пунктов такой: «Совещание призывает работников театра активно участвовать в антирелигиозной работе, путем активной работы в ячейке Союза Безбожников».[9]

Между тем старые тексты тоже нуждались в замене. Заполнявшая залы советская публика разительно отличалась от зрителей, приходивших за полвека до этого на спектакли, скажем, театра «Буфф-парижьен». Одним из самых сноровистых авторов по части создания осовремененных либретто стал поэт Михаил Гальперин. Его оригинальные стихи вылетали из головы на следующий день после публикации, и сейчас он вспоминается только как автор советских версий оперетт «Дочь Анго» и «Перикола».

«Дочь Анго» была своего рода визитной карточкой Музыкальной студии МХТ. Именно эта оперетта в 1920 году стала первым спектаклем ее репертуара и много лет пользовалась успехом у зрителей. Спектакль напоминал старую, чуть

поблекшую гравюру – без ярких красок, без шаржирования и дешевых трюков. Действие «Дочери Анго» происходит в Париже в 1797 году, после Великой французской революции. Страной правит развратная и продажная Директория во главе с Баррасом. Прежние обращения – мадам и месье – преданы остракизму, теперь французы друг для друга только «граждане».

Главные персонажи «Дочери Анго» – дочь рыночной торговки Клеретта и такие исторические личности, как певец и композитор Анж Питу, актриса Ланж и ее возлюбленный Лариводьер. Интрига строится на том, что Клеретту арестовывают за исполнение политической песенки, которую сочинил Питу. Ее приводят в дом известной артистки Ланж, в которой она узнает свою давнюю подругу. Туда же приходит Питу, который любит Ланж. Свидетелем этого свидания становится неожиданно зашедший Лариводьер, который безумно влюблен в Ланж. Она же, застигнутая, так сказать, на месте преступления, выдает Питу за жениха Клеретты. Поэта подобный поворот устраивает, он не прочь приволокнуться за Клереттой. Однако та хочет внести ясность в создавшуюся путаницу, для чего мистифицирует всех письмами. Таким образом, она собирает Ланж, Питу и Лариводьера в одном месте. Для каждого появление двух других там же становится неожиданностью. В результате этой кутерьмы маска с двуличного Питу сорвана, он посрамлен. Ланж уходит с Лариводьером, Клеретта тоже не страдает – у нее вдруг появляется жених-парикмахер.

После дебюта в «Карменсите и солдате» Орлова вправе рассчитывать на роль и в самом посещаемом спектакле студии. Роль ей действительно достается. Однако не Клеретты, о чем она мечтала, и даже не актрисы Ланж. Орлова играет горничную Ланж – Герсилию. Это очень маленькая роль, типичная «кушать подано». В «Дочери Анго» три действия, второе из них происходит в доме Ланж. Там и появляется Герсилия – несколько раз она входит и выходит, обращается к своей госпоже: «Да, гражданка», «Хорошо, гражданка», «Гражданка, полицейский агент привел молодую девушку и просит разрешения войти».

На таком скудном материале не разгуляешься, и тем не менее само сознание того, что она отныне участвует в «первенце», спектакле, ставшем визитной карточкой Музыкальной студии, придавало ей уверенность в своих силах. Уверенность, но не самоуверенность – Орлова продолжала много трудиться. Коллеги отмечали ее работоспособность, не сомневались, что начинающую артистку ждет необыкновенное будущее. Однако в очередной премьере ей опять была поручена мизерная роль.

На афишах спектакль «Девушка из предместья» определялся

как лирическая драма. По сути дела, это была опера. Музыку написал испанский экспрессионист Мануэло де Фалья, ученик Поля Дюпи и Клода Дебюсси, крупнейших представителей французского музыкального импрессионизма. Сюжет до предела банален: это история о наивной девушке, фабричной работнице, обольщенной городским франтом. Одним словом, «надсмеялся над бедной девчоночкой, надсмеялся, потом разлюбил». Франт женился на аристократке, представительнице своего круга. Узнав об этом, девушка из предместья явилась на его свадьбу, собственными глазами удостоверилась в измене любимого и, увидев это, упала замертво – сердце бедняжки не выдержало.

Орлова играла в этом перенаселенном персонажами спектакле роль сумасшедшей. И это уже была ее четвертая роль в театре, поскольку еще летом она начала играть, в очередь с другой артисткой, Полозовой, Жоржетту в «Соломенной шляпке».

Любовь Орлова была в хорошем смысле амбициозна. Обычно при слове «амбициозный» многие представляют себе эдакого нахрапистого проныру, который мчится к своей цели, не обращая внимания на других людей, расшвыривая их со своего пути, словно лягушат. Однако, в принципе, это вполне безобидное, даже позитивное качество, означающее всего лишь стремление к максимально успешному выполнению порученной работы. При этом каждому творцу хочется получить признание в какой-либо форме. Для артиста это чаще всего аплодисменты зрителей и резонанс в прессе, естественно, положительный.

Находясь с театром на гастролях в Ленинграде, Орлова писала своей московской подруге Наталье Дузь: «Спасибо за поздравления с „Соломенной шляпкой“. Я была очень счастлива играть премьеру – сама понимаешь. Очень мне обидно, что не было рецензий, я мечтала, что обо мне что-нибудь напишут, но почему-то не было. Часть публики ругалась, а часть была довольна. Самый большой успех дает Карменсита, а потом Анго». [10]

Непонятно, на чем были основаны подобные надежды Орловой: «Соломенная шляпка» вообще вызвала слабый резонанс. Если кого и хвалили, так это автора музыки, молодого композитора Исаака Дунаевского. В основном же постановку ругали почем зря. Как театр докатился до жизни такой? Ведь начиналось все очень хорошо, шло по нарастающей – комическая опера «Дочь Анго», оперетта «Перикола», патетическая комедия «Лизистрата», музыкальная трагедия «Карменсита и солдат» – и вдруг дешевая водевильная суматоха. «Старый водевиль Лабиша – характерный продукт французской литературной гастрономии – не утруждает зрителя никакими извечными проблемами, –

сетовал критик Ледогоров. – Это занятный, но незадачливый пустячок, рассчитанный на заполнение праздного досуга».[11]

Уже раздавались голоса, сомневающиеся в правильности стратегической линии руководителей Музыкальной студии. Ведь они часто называли главной целью своей работы создание синтетического театра, то есть такого, который – в идеале, конечно, – совместит все виды искусства: музыку, пение, танцы, актерское и декламационное мастерство. Помилуйте – это же утопия! Разве можно создать актера, который одинаково полно сочетал бы в себе все творческие грани?! Обязательно какая-нибудь одна сторона оттеснит другие. Стойко перенося критические оплеухи, Немирович-Данченко и его помощники продолжали действовать в выбранном направлении, задумывались над новыми премьерами, готовили первую советскую оперу, и весь коллектив работал не покладая рук.

Несмотря на свою занятость в Музыкальной студии – четыре спектакля в неделю плюс ежедневные репетиции – Любовь Орлова с 1928 года начала выступать на эстраде, подготовив вокальную программу из произведений корифеев русской музыки – Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и Чайковского. Готовя свои сольные концерты, она придерживалась принципов, разработанных Немировичем-Данченко и поддерживаемых режиссерами театра. В каждой арии или романсе исполнительница старалась найти некий драматический стержень, создать образ персонажа, от лица которого ведется вокальное повествование. «Я мечтала найти форму исполнения, при которой зритель видел бы не стоящего на эстраде певца, а поющего и действующего в образе актера, – вспоминала Орлова в автобиографии 1945 года. – Этой работой я увлекаюсь до сих пор».

Ошибется тот, кто представит себе артистку лишь в пуританской филармонической обстановке. Она умела и веселиться на эстраде. Поступивший в 1929 году в Музыкальный театр Владимир Канделаки вспоминал, как Люба Орлова предложила ему подготовить с ней концертный танцевальный номер: «На сцену выкатывался блестящий американский лимузин, его мы взяли напрокат из нашего же спектакля „Джонни“. Я был за рулем, рядом со мной сидела Орлова. Затормозив, я лихо выскакивал из машины, обегал ее и любезно открывал дверцу, встречая свою очаровательную даму. А дама у меня была действительно очаровательная. Молодая, красивая, в элегантном бальном платье. Я же был в черном строгом фраке. Звучало томное танго, и мы с Орловой так же томно, с каменными лицами танцевали. Чем непроницаемее были наши лица, тем заразительнее смеялись в зале».[12]

До театра Орлова закончила хореографическое отделение театрального техникума и никогда не теряла балетную форму. Она регулярно занималась танцем, шлифовала свою технику, а также старалась перенять все оригинальное, что видела у других артистов. В те годы в Московском мюзик-холле блистала актриса Валентина Токарская. Она не отличалась сильным голосом, но великолепно танцевала. Люба часто посещала представления с ее участием.

Будучи девушкой серьезной, Люба, еще занимаясь с Телешевой, задумывалась над проблемами оперного театра, где артисты часто поют хорошо, а играют плохо, топчутся на месте, не знают, куда деть руки. Она тогда еще не знала соображений Немировича-Данченко по этому поводу, не слышала о его желании оптимальным образом увязать вокал актеров с драматическими задачами. Орлова интуитивно потянулась в Музыкальную студию и уже, работая хористкой, обнаружила, что там пытаются разрешить проблему поющего актера. Ей это было очень близко. Имея консерваторскую базу, она могла исполнить на рояле любую партию, выразительно танцевала, двигалась, обладала хорошим голосом. А вот актерская составляющая давалась сложнее, но Орлова не отступала, пыталась правильно овладеть приемами сценического действия и самостоятельно, и советуясь с режиссерами. Уже больше года играя свою первую роль, вернее, эпизод – Девочку в «Карменсите и солдате», она обращалась к автору либретто К. А. Липскерову с просьбой сделать поправки в тексте, чтобы персонаж получился более убедительным.

Добросовестность и трудолюбие Орловой были замечены всеми коллегами, в том числе и Ксенией Ивановной Котлубай, которая исподволь стала подготавливать с ней роль Периколы. К тому же все вокруг удивлялись, до чего же Люба похожа на Бакланову, бывшую приму Музыкальной студии.

Певичка Перикола из далекой страны Перу несколько раз становилась персонажем произведений самых разных жанров. Первопроходцем здесь стал молодой Проспер Мериме с виртуозной одноактовкой «Карета святых даров» из цикла «Театр Клары Газуль». Почти через полвека его соотечественник композитор Жак Оффенбах написал оперетту «Перикола». Авторы либретто Мельяк и Галеви в какой-то мере использовали сюжет Мериме. В 1927 году вышла в свет философская притча американца Торнтона Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» – правда, у нас ее перевели лишь в 1971 году. Наибольшую популярность из этой триады, во всяком случае у нас, получила оперетта Оффенбаха. В Музыкальной студии она оказалась на

удивление живучей и переходила от одного артистического поколения к другому. Надо полагать, благодаря музыке, поскольку сюжет особых поводов для зрительских переживаний не дает.

Молодые уличные певцы Перикола и Пикильо любят друг друга, да вот беда – их таланты не приносят больших доходов, бедняги еле сводят концы с концами. В один прекрасный день испанский наместник в Перу дон Андреас, инкогнито гулявший по городу (действие происходит в столице страны – Лиме), случайно увидел голодную и уставшую Периколу. Он захотел сделать из красавицы свою фаворитку. Однако придворный этикет строго-настрого запрещал незамужним женщинам находиться во дворце. Дон Андреас приказывает оруженосцам быстренько выдать Периколу замуж за того, кто под руку подвернется. Приближенные случайно натыкаются на Пикильо, подпаивают певца и женят на Периколе. Она-то согласилась на свадьбу, случайно узнав собственного жениха. А протрезвевший Пикильо узнал о своем браке лишь на следующий день. Он разозлился и так разбушевался, что прихлебатели дон Андреаса отправили его в тюрьму. Перикола добровольно отправилась вслед за мужем. После ряда приключений молодожены благополучно освобождаются, заперев в камере вместо себя испанского наместника. Народ защищает беглецов от расправы, и вице-король «по просьбе трудящихся» вынужден помиловать их.

При появлении комической оперы Оффенбаха французские зрители воспринимали ее прежде всего как сатиру. В поведении незадачливого вице-короля они видели пародию на Наполеона III; в разговорах о парламенте – шарж на императорский «демократизм»; в рефрене «он подрастет, он подрастет, на то испанец он» зрителям слышался намек на наследного принца, поскольку императрица Евгения была по происхождению испанка. Подобные «фиги в карманах» всегда по душе публике. Кстати, дореволюционная царская цензура, строго следившая за тем, чтобы на русской сцене не высмеивали царских особ, заменила в «Периколе» вице-короля на губернатора, камергера на приближенного, градоначальника на главного алькальда. Однако потом с легкой руки автора нового текста М. Гальперина статус-кво был восстановлен.

После критических разносов «Соломенную шляпку» потихоньку убрали из репертуара, реже давали «Карменситу и солдата». Театр поставил первую советскую оперу «Северный ветер» Л. Книппера – Орлова там не играла. «Джонни» шел более или менее часто, однако реже, чем «Дочь Анго» и «Перикола». Эти два спектакля стали подлинной «Чайкой» Музыкального театра

Немировича-Данченко, они с успехом шли десятилетиями, из года в год собирая полные залы. А между тем на подходе была новая премьера, в которой Орловой поручена главная женская роль.

Эта оперетта, «Корневильские колокола», благодаря замечательному либретто, обладала высокими художественными достоинствами. Дело в том, что, как правило, у либреттистов хорошо получалось что-то одно: либо диалоги и интермедии, либо тексты для музыкальных номеров. В этом смысле «Корневильские колокола» выгодно отличались от других произведений этого жанра. Прозаический текст написал драматург Виталий Зак, поэтический – Вера Инбер. Это во многом и определило успех спектакля.

Музыка в классических опереттах хороша, а содержание зачастую пошлое, глупое, примитивное. Само собой напрашивалось желание придать старому произведению новый смысл, понятный и нужный советским зрителям. Не то чтобы театры специально поручали сочинять тексты ремесленникам. Однако так получалось, что «первачи», патентованные авторы, редко брались за подтекстовку музыки, приносившую в лучшем случае деньги, но уж никак не известность и славу. Как правило, либретто сочиняли малограмотные литераторы-середнячки. Поэтому в текстах попадались перлы типа: «При поднятии занавеса на камне сидит Пикильо один и терзается в одиночестве» или: «Это сестры, хозяйки кабачка, подкупленные правительством, учат, как делать народный восторг». Сюжетные изменения тоже делались наотмашь, достаточно вспомнить «упраздненную» Микаэлу из «Карменситы и солдата».

Все же либретто считалось делом второстепенным, завышенных литературных требований к нему не предъявляли, ограничивались минимальными. За примером далеко ходить не надо – читая сегодня либретто «ветеранов» подмостков Музыкальной студии «Дочери Анго» и «Периколы», приходится пересиливать себя.

Немирович-Данченко прекрасно понимал недостатки сложившегося положения вещей, но ему никак не удавалось найти мастеров, способных виртуозно переработать старый текст, приспособить его к новым реалиям. Есть оперетты с яркой, жизнерадостной музыкой, а сюжету до совершенства – как до Луны. Вот и «Корневильские колокола» Планкета, еще одного француза. Неужели и тут придется ограничиться более или менее приемлемым текстом? Ан нет – Владимиру Ивановичу удалось привлечь к работе Виталия Зака и Веру Инбер.

Виталий Германович Зак был по образованию юрист, но в

двадцатые годы по специальности не работал, стал театральным фельетонистом. Совместно с Юрием Данцигером он написал либретто первой советской оперетты «Сирокко», поставленной в 1928 году в Московском камерном театре. После успеха «Колоколов» он написал для Музыкальной студии либретто «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду», оба спектакля годами оставались в репертуаре. А «Граф Люксембург» с его текстом ставили многие театры.

Представлять Веру Михайловну Инбер излишне: прозаик, драматург, очеркист, а главное – прекрасный поэт. Досадно, что в наши дни ее стихи выпали из поля зрения издателей. Это – настоящая поэзия. Сама Вера Михайловна накануне премьеры писала в «Вечерней Москве»: «От старых „Корневильских колоколов“ у меня, как вероятно у многих, сидело в памяти: „Смотрите здесь, смотрите там“, „Плыви, мой челн, по воле волн“, „Немки, испанки и итальянки, словом, весь мир“ и так далее. Все это было несокрушимо как Библия. Казалось почти невозможным хоть как-нибудь обновить эти дряхлые реченья, запетые всеми провинциями вселенной. Поэтому предложение театра Немировича-Данченко заняться „Колоколами“ несколько смутило меня и, мне думается, моего соавтора В. Зака. Правда, театр развернул перед нами эскиз плана предполагаемого представления. Но это была только схема, „проект кита“, которому надлежало дать жизнь. Дальнейшая работа авторов театра пошла именно в этом направлении. На мою долю выпали главным образом трудности стихотворного текста. Мне нужно было написать так, чтобы: 1) не рвать общую сюжетную линию, 2) чтобы слова по возможности идеально совпадали с музыкой, 3) и, самое важное, сделать это так, чтобы не уронить свое звание поэта».[13]

Все три пункта были выполнены на «отлично». Критики награждали либретто самыми лестными эпитетами. Не было рецензии, в которой его не осыпали бы похвалами. «Комсомольская правда» писала: «Мы давно не слыхали на нашей оперной сцене такого яркого, звонкого и культурного текста».

Мастеровитые соавторы критически отнеслись к «родному» либретто «Корневильских колоколов», сделав смысловым центром своего произведения борьбу за новое искусство. Основными персонажами стали участники труппы бродячих актеров. Прежние герои претерпели метаморфозы: вместо рыбака появился актер, вместо маркиза – директор театра, вместо сумасшедшего Каспара – аббат, владелец замка, в котором якобы водятся привидения. Место субретки Серполетты Дюзор заняла ее тезка – первая актриса труппы. Эту роль и исполняла Орлова.

Попав в захолустный городок Корневиль, бродячие артисты вынуждены прятаться от преследования властей в старинном замке, владелец которого, некий аббат, постоянно пугает горожан. И это не удивительно – там все время происходили страшные события. Однако после ряда забавных приключений артисты разоблачили злодея, доказав корневильцам, что происшествия в замке не имели никакой мистической подоплеки, а являлись искусными инсценировками хитрого аббата.

Зрители были захвачены и сюжетом (в его разработке принимал участие вездесущий Михаил Гальперин), и диалогами, которые не стыдно читать и сегодня. Особенно привлекали внимание тексты вокальных партий. Первым пел лицемерный аббат, разыскивающий сбежавшую из-под его утомительной опеки девушку-сиротку:

Отбилась овечка от стада,
Исчезла христова невеста.
Любимая гроздь винограда
Похищена – кем? Неизвестно…

Вскоре появляются устроившие в замке кутерьму актеры. Их неформальным лидером является Серполетта. Увы, записей этого спектакля не существует. Но сейчас, зная по фильмам тембр голоса Орловой, можно представить, как она пела:

Мы актеры. Нам немало
От высоких лиц влетало.
Гром и молнии, бывало,
Грохотали в нашу честь.
Но ни явно, ни украдкой
К нам не подойти со взяткой.
Но зато нам очень сладко
Есть наш хлеб, когда он есть…

Орлова играла во втором составе, в очередь с тогдашней примой Музыкальной студии Надеждой Кемарской. Театральные критики – и справедливо – превозносили приму за роль Серполетты до небес. Кемарская действительно была эталоном актрисы в жанре классической оперетты. Ею без устали восхищались, ее хвалили за изящество, за сценический темперамент, за умение петь и танцевать. Орлова понимала, что слепо повторять все за Надеждой, копировать ее находки – значит обречь себя на провал. Ей самой не хотелось оставаться в тени

примы, быть вечно второй. Нужно хоть в чем-то да превзойти ее. Голосом тут не возьмешь – у обеих хорошее меццо-сопрано. Любовь посчитала, что обратить на себя внимание сможет, если сделает по-своему танцевальную партию.

Она решила исполнять танцы в «Корневильских колоколах» на пуантах, как классическая балерина. Это будет эффектно. И тут она не пожалела ни сил, ни времени. Приходила в театр раньше всех, уходила последней, восстанавливая свою балетную форму до того уровня, который был на хореографии в техникуме. Зрители были покорены: танцуя, Серполетта вставала на пуанты, она была такой грациозной, воздушной, романтичной! Причем Орлова сделала тактически выверенный ход – взяла быка за рога: первый же вокальный номер, куплеты Серполетты «Как жаль, что беспокойный случай меня толкнул на путь иной!» она исполнила, танцуя на пальцах.

По утверждению психологов, опыт, полученный на первой работе, формирует характер и определяет дальнейшее отношение к трудовому процессу. Много зависит от того, в каком коллективе начинает работать человек. То, что дал Орловой Музыкальный театр имени Немировича-Данченко, заслуживает самых добрых слов. Прежде всего здесь ее научили быть артисткой. За это нужно благодарить Котлубай, Михаила Немировича-Данченко и всю труппу, существовавшую без громких катаклизмов, в здоровом творческом содружестве. Безусловно, идеализировать обстановку не стоит – какой же нормальный коллектив обходится без интриг и зависти! Но отдельные случавшиеся эксцессы не принимали болезненных форм, не разрушили студийный организм, и обстоятельства позволили талантливой хористке стать одной из ведущих исполнительниц. Театр научил ее делать все необходимое для того, чтобы существовать в искусстве: репетировать по нескольку часов в день, регулярно делать у станка балетные экзерсисы, без устали «распевать» свой голос, тренировать наблюдательность, фантазию, работать над дикцией и движением и синтезировать все эти качества, чтобы стать артисткой высокой квалификации.

Играть бы ей еще в этом театре да играть. Но вот на горизонте появилась маленькая точка, которая по мере приближения стала увеличиваться в размерах. Кто это? Оказывается, новая муза, десятая по счету, безымянная муза кино. Сделала она ладошку козырьком над глазами, пристально вгляделась. А подайте, говорит, сюда артистку Орлову, очень я нуждаюсь в ее услугах.

Глава 4
Исчезнувшая американка

Ты положил свою высшую цель в эти страсти: и вот они стали твоей добродетелью и твоей радостью.

Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. Пер. Ю. Антоновского

Поначалу отношения с кино у Орловой складывались не лучшим образом. После того как она работала «аккомпаниаторшей» немых фильмов, все эти мелодрамы и трюковые ленты надоели ей хуже горькой редьки; «Сказки любви роковой», «Молчи, грусть, молчи» и иже с ними набили такую оскомину, что дальше некуда. Вспоминать тошно. Когда потребность в таперской подработке отпала, она потом долго вообще не ходила в кино.

Когда в 1931 году Любовь увидела первые звуковые фильмы, то была ужасно разочарована. Звук на фонограммах неразборчивый, подчас пропадает. Вроде бы артисты на экране говорят, но из-за шипения и хрипов понять ничего невозможно. Просидишь битый час, удовольствия не получишь, только нервы истреплешь. Однако сама по себе кинотехника вещь любопытная, хотя театральные артисты относились к ней по-разному. Одни презрительно называли новинку однодневкой, не искусством, а мещанской забавой. Скоро эта безделушка надоест, и о ней забудут, как о кошмарном сне. Другие горой стояли за кино, считая этот эксперимент делом очень перспективным.

В принципе, для актеров «живая фотография» весьма заманчива. Сколько людей тебя увидят в театре, пусть даже за целый год, и сколько посмотрят за один вечер в кинематографе? Разве можно сравнивать! Не случайно в кино соглашались сниматься самые известные артисты, даже Любин кумир Федор Иванович Шаляпин. И Маяковский снимался, и Михаил Чехов, и Вахтангов один раз поучаствовал. Досадно, что там нельзя петь и говорить, а приходится лишь усиленно таращить глаза и размахивать руками. Но все равно было бы хорошо сняться в кино, а потом написать знакомым в другие города: мол, если вы по мне соскучились, купите билет и посмотрите.

Как-то подруги по театру уговорили Любу пойти на пробы для нового кинофильма. Поскольку это ни к чему не обязывало и

не сулило ничего плохого, любознательная женщина согласилась отдать себя во власть эксперимента. Как это часто случается, эксперимент начался с курьеза, о котором Любовь Петровна еще долго со смехом рассказывала знакомым, а для выступлений на творческих встречах со зрителями такой случай – просто находка.

Излишне говорить, как она волновалась накануне пробы. Ей казалось, что вся улица перед кинофабрикой будет запружена людьми. Наверное, немало найдется желающих показать себя на экране. Возможно, будет предварительная запись, и завтра ее не успеют посмотреть, а просто дадут номер очереди и назначат время, когда явиться в следующий раз.

Опасения оказались напрасными – улица отнюдь не забита народом. Да и улицы как таковой нет. Кинофабрика находилась в несусветной глуши – на Ленинских, бывших Воробьевых, горах, на месте хутора Потылиха. Нужно ехать от Киевского вокзала на трамвае до конца, а оттуда еще идти пешком минут двадцать. Вряд ли найдется много охотников ехать в такую даль. Правда, внутри, перед кабинетом режиссера, небольшая очередь все же скопилась, и какое-то время пришлось ждать. Люба сидела и лихорадочно припоминала уроки Телешевой, восстанавливала в памяти всё, чему ее учили в театре. Она готовилась выслушать трудное актерское задание и выполнить его со всем мастерством, на которое была способна.

Наконец подошла ее очередь, и она переступила порог киносвятилища. История не оставила имени человека, проводившего отбор артистов. Судя по всему, это был тертый калач. Он напоминал барышника, покупающего коня. Режиссер окинул взглядом Любу, велел повернуться в профиль, потом анфас. Вдруг что-то заинтересовало его. Он вплотную подошел к Орловой, пристально посмотрел на ее лицо и с трагическими нотками в голосе воскликнул:

– Это у вас всегда так?!

Она спешно посмотрела в зеркало – может, испачкалась или поцарапалась? Ничего подобного, лицо как лицо. Тогда в чем же причина его испуга? И тут Люба догадалась, что его насторожила маленькая родинка на носу. Она о ней и думать забыла. Пришлось признаться, что крошечное пятнышко не сделано специально для проб, а существует постоянно.

– Не подойдет, – сказал, как отрезал, режиссер.

Она пыталась возразить, однако режиссер ей рта раскрыть не дал, разразившись пылким монологом:

– Сейчас, гражданка, вы скажете, что давно играете в театре и родинка вам ни капли не мешает. Охотно верю. Но вы не знаете, что такое кино, гражданка. Это вам не театр. Кино – это страшная

вещь. Здесь мешает любая мелочь. Кино увеличивает, укрупняет все детали без исключения, и ваша маленькая родинка превратится на экране в автобус, гражданка.

Он еще что-то говорил в том же духе, только Люба не слушала. До слез перепуганная, она без оглядки бежала с кинофабрики и дала себе слово никогда не сниматься в кино.

Первый биограф актрисы Г. Зельдович в 1939 году писал: «На этом, вероятно, и кончилась бы эта „кинокарьера“, если бы дело происходило в любой из буржуазных стран, где в искусстве, как и во всей жизни, господствует случайность и произвол. К счастью для молодой актрисы она жила в счастливой советской стране».

Вот, оказывается, с какими фанфарами можно преподнести любое событие! На самом деле именно случайность привела к тому, что через два года артистка Музыкальной студии Любовь Орлова играла перед кинокамерой. На Московской кинофабрике случайно нашелся человек, не побоявшийся родинки, способной превратиться на экране в автобус. Подобную отвагу проявил 33-летний режиссер Борис Юрцев. Свой творческий путь он начинал в театральных мастерских Пролеткульта под руководством Сергея Эйзенштейна и в его первом спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» сыграл роль Рыжего. Это было в 1923 году. Два года спустя Юрцев снимался в первом фильме Сергея Михайловича «Стачка», где играл «короля воров». Позже сам стал кинорежиссером.

Приступив к самостоятельной работе, Борис Иванович сначала поставил две трагедии – «Оторванные рукава», сценарий которой написал в соавторстве с «пролеткультовским» знакомым Иваном Пырьевым, и «Твердый характер». Затем он снял комедию «Изящная жизнь», а сейчас приступил к съемкам своего четвертого фильма «Любовь Алены». Борис Иванович пригласил Орлову на роль Эллен Гетвуд, жены американского инженера, став таким образом ее крестным отцом в кинематографе. Дебютантка в долгу не осталась – благодаря ей имя режиссера вписано в историю кино.

К сожалению, этот фильм не сохранился, и узнать его содержание можно лишь по упоминаниям, иногда проскальзывающим в воспоминаниях или газетных заметках. Главная героиня фильма – Алена, простая деревенская женщина, приехавшая вслед за мужем в город, на большую стройку. Поначалу она скованно чувствует себя на новом месте, все делает невпопад. Однако постепенно знакомится с людьми, становится активисткой и наводит порядок в общежитии, превратив его в образцово-показательное. Потом у нее появляется возможность вернуться в деревню, однако Алена наотрез отказывается жить в

тихой заводи – ей уже необходимо находиться в центре событий, «в нашей буче, боевой, кипучей». В этом фильме Орлова играла роль жены американского специалиста, которой, судя по всему, в Советском Союзе далеко не все пришлось по душе. Но постепенно она смирилась.

Юрцев любил интригу, где действовали приехавшие к нам иностранцы. Герой его предыдущего фильма, пользующейся успехом у зрителей комедии «Изящная жизнь» с Борисом Тениным и Ольгой Жизневой в главных ролях, – молодой английский матрос, который случайно попадает в СССР. Поначалу бедняга не может понять, что здесь творится, с ним происходят всякие комические недоразумения, однако энтузиазм советской молодежи все ставит на свои места – очарованный англичанин охотно едет работать на строительство Днепрогэса. Стоит отметить, что через много лет, в 1999 году, позабытая «Изящная жизнь» была показана в ретроспективе фильмов на XXI Московском международном кинофестивале. Зрители восторженно приняли юрцевскую комедию.

Новый сценарий, который написали сам Юрцев и Леонид Ларский, с трудом пробивал дорогу на экран. Хотя Московская кинофабрика уже начинала делать звуковые фильмы, «Любовь Алены» снимали в немом варианте, что Орлову наверняка не радовало. Об отношении киношников к сценарию можно судить из сохранившегося протокола заседания 2-го производственного объединения кинофабрики, состоявшегося 28 марта 1933 года.[14] На нем присутствовали директор объединения Даревский, Эйзенштейн, Александров, Тиссэ, Аташева, Юдин, Местечкин, оператор фильма Брантман и другие.

Повестка дня состояла из двух пунктов: сначала информация директора о работе объединения, а вторым пунктом простодушно значилось: «Чистка и обсуждение режиссерского сценария „Песнь о бабе Алене“» (таково было первоначальное название). Ниже, в том же протоколе, с аптекарской точностью указано: «Чистка продолжалась 1 час 32 мин.».

Первым высказался сам Юрцев – невысокий, щуплый, очень подвижный. Плоский нос делал его похожим на боксера, характер тоже бойцовский – задиристости не занимать. Он посетовал на то, что дирекция фабрики приняла литературный сценарий с указанием мелких изменений, которые нужно учесть при разработке режиссерского сценария. А трест признал сценарий неудавшимся и не рекомендовал пускать его в производство. Отклонение было мотивировано тем, что комедийная линия якобы развивается вне социальных конфликтов.

После этого началось обсуждение, и Юрцеву пришлось

услышать немало горьких слов. «Рост сознания и переделки Алены не донесен»… «Взаимоотношения людей в сценарии шли по линии интимной, а не общественной»… «Переломный пункт в поведении Алены не подготовлен и идет просто из затемнения (Алена моет полы)»… «Столкновение Эллен и Алены также не подготовлено»…

Обсуждение завершалось выводом: «Если принять за идею данного сценария рост сознания и перерождение человека, то он нас не может удовлетворить, ибо для раскрытия этой идеи нужны более значительные социально-психологические мотивировки и другой жанр. Задачи этой вещи значительно проще. Их можно сформулировать как освобождение бабы Алены, показ и раскрытие заложенных в нашей действительности и в Алене возможностей сделаться передовым человеком, т. е. освободиться от всего того, что вначале роднит ее и Эллен». И дальше: «Все поведение и все поступки Алены строятся в сценарии почти исключительно на основе ее биологических особенностей. Алена удачно скрещивается с Эллен и вначале у них есть определенные точки соприкосновения. Это правильно. Они одинаково реагируют на кажущиеся измены мужей. Но Алена должна качественно отличаться от Эллен, и это качественное различие надо искать только в социальных, а не биологических мотивировках».

Читая такие высказывания, можно подумать, что авторы сценария сочинили нечто маразматическое. Разве можно всерьез принимать подобную ахинею с быстрой перековкой персонажей! Однако необходимо учесть – Юрцев и Ларский намеревались создать комедию. Зная это, уже начинаешь подумывать об адекватности выступающих: можно ли предъявлять столь крутые требования к произведению, рассматривающему «вопросы быта в шутливом тоне»?

Как правило, на производственных совещаниях последним выступает самый авторитетный из присутствующих. Его слов ждут с особенным нетерпением. Он же, синтезируя все высказанное, делает выводы. На том совещании последним слово взял С. М. Эйзенштейн. Сергей Михайлович уже признанный классик кинематографа – за его плечами «Стачка», «Броненосец „Потемкин“», «Октябрь».

«Пушкин писал, что каждую вещь надо расценивать по тем законам и установкам, которые она несет в себе, – говорил Эйзенштейн. – Правильно указано, что вещь бытового лирико-комедийного жанра. Другой вопрос в самом жанре. О нем должны судить планирующие органы. Это вещь не о росте бабы Алены. Сценарий противопоставляет проблемы Алены и Эллен,

приехавшей из Америки. В сценарии растут Алена и Эллен. Растет и Мандрыка. Но неужели все действующие лица должны расти?.. В сценарии видна роль заводского коллектива. Если углубить социальные факты, то будет противоречие кругозору действительной „бабы“, приехавшей из определенной среды, находящей свою лазейку и втягивающейся в социалистическое строительство».

Григорий Александров, знакомый с Юрцевым с 1922 года, по поводу сценария не высказался. Он не предполагал, что одну из ролей в фильме исполнит его будущая жена.

Когда через несколько дней протокол этого заседания показали Юрцеву, Борис Иванович взвился на дыбы и на первой странице написал, что здесь все переврано до невозможности. Обратился к Эйзенштейну: «Жаль, что не осталось Вашего слова так, как Вы говорили».

Тем не менее через год фильм «Любовь Алены» был снят. Он вышел на экраны 10 апреля 1934 года и примерно через месяц на одном из просмотров был показан Сталину. Комментировавший демонстрацию фильма тогдашний руководитель советской кинематографии Б. З. Шумяцкий рассказал «главному режиссеру страны» о мытарствах, которые пришлось перенести комедии на пути к экрану. О сценах, которые перестраховщики изъяли из картины. О том, что приводило их в трепет. Для испуга чиновников имелись самые разные причины: то показан отрицательный руководящий работник; то получается, что иностранный инженер живет богаче наших колхозников; то безвкусная меблировка барака косвенно характеризует некультурность наших рабочих; то комический персонаж носит значок ГТО – «Готов к труду и обороне СССР»… Даже Сталин поморщился: мол, зря соглашались на поправки, перегнули палку – что же это за комедия, из которой убраны все смешные места?!

Вскоре после этого фильм Юрцева был уничтожен, хотя вождь еще долго одобрительно отзывался о нем. Остались от «Любви Алены» десятка полтора фотографий, на многих хорошо получилась исполнительница главной роли Галина Сергеева. В том же году она станет популярной благодаря кинокартине Михаила Ромма «Пышка», а через десять лет прославится в фильме «Актриса» с Борисом Бабочкиным. Орлова запечатлена на двух фотографиях в момент съемок. Не крупным планом, их и средними-то можно назвать с большой натяжкой. На одном снимке Эллен сидит на диване «в стиле бытового барского наследия» – так говорилось на обсуждении про эскизы декораций; справа от нее стоят корзины с цветами, в центре оператор с камерой, за ним несколько человек из съемочной группы. Второй

снимок сделан в декорациях комнаты, видимо, предоставленной руководством строительства американскому специалисту. Посередине стоит мужчина, держащий в руках кадку с пальмой, – скорее всего, принес ее, чтобы улучшить бытовые условия заморских гостей. На полу лежит шкура белого медведя, справа – американец с портфелем, слева – его жена Эллен. Это – мелкий план. Только и можно разобрать, что у Орловой хорошая фигура.

На своей первой картине Любовь Петровна обошлась без помощи костюмеров. Она снималась в своих собственных нарядах, которые помогал приобретать ее австрийский возлюбленный, и без всякой бутафории была похожа на иностранку.

То ли потому, что фильм не сохранился, то ли по другим причинам, Орлова никогда не упоминала «Любовь Алены» в своем послужном списке. Наверное, не хотела говорить о работе, которую зрители практически не видели. Кстати, в актив Г. Сергеевой этот фильм тоже не занесен. Если и пишут про ее творческий путь, то начинают с «производственной» картины «Весенние дни», где она сыграла такую же деревенскую комсомолку, приехавшую в город, а то и вовсе с «Пышки» – ее четвертой киноролi.

Помимо всего прочего, к недостаткам «Любви Алены» можно отнести и то, что фильм был немым. В СССР распространение звукового кино явно задержалось. Системы звукозаписи были разработаны во второй половине 1920-х годов примерно одновременно в нашей стране, США и Германии. За рубежом их сразу же и внедрили – днем рождения звукового кинематографа считается 6 октября 1927 года, когда состоялась премьера фильма «Певец джаза». У нас же звук почему-то долго не удавался, что вызывало возмущенные вопросы. «Звуковому кино приходится вести отчаянную борьбу за право своего существования, – писали „Известия“ в августе 1930 года. – Все требования общественности повернуться „лицом к звуковому кино“, направленные в Совкино, остались „гласом вопиющего в пустыне“… Нужно окончательно изжить казенный оптимизм и благополучие, еще царящие у хозяйственников наших киноорганизаций. Меньше громких фраз и шуршания бумаги. Больше здоровой пролетарской самокритики!»[15]

Здоровая самокритика возымела свое действие только через три года – именно тогда советское кино в массовом порядке перешло «на звук». Для умеющей петь Орловой это оказалось очень кстати. Она уже освоилась на кинофабрике, стала своим человеком. Одни ее видели, другие о ней слышали, кто-то рассказал об артистке из Музыкальной студии кинорежиссеру

Григорию Рошалю, и в результате она была приглашена на роль Грушеньки в фильме «Петербургская ночь».

Сценарий был написан Серафимой Рошаль (младшая сестра режиссера) и Верой Строевой (жена режиссера, она же сопостановщик фильма) по мотивам повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова». Точнее, по первым трем главам, где Неточка рассказывает историю жизни своего отчима, талантливого музыканта Егора Ефимова. Были использованы сюжетные линии и из других произведений классика, в частности «Белых ночей». Короче говоря, вольная фантазия на темы Достоевского. Дело само по себе благое, учитывая, что советская власть не очень-то культивировала этого классика, навешивая на него разного рода ярлыки – «проповедник смирения», «религиозный мракобес», «реакционер».

История, рассказанная Неточкой, – это история загубленного таланта. В молодости ее отчим Егор Ефимов был кларнетистом крепостного оркестра. В то время он дружил с итальянцем, капельмейстером другого оркестра. Тот крепко пил и умер, завещав Ефимову свою скрипку. Егор был не только кларнетистом, но и замечательным скрипачом. Помещик отпустил его на волю, чтобы тот уехал совершенствоваться в мастерстве, дал ему на дорогу 300 рублей, посоветовал серьезно учиться и ни в коем случае не пить.

Получилось наоборот – в ближайшем городке Егор загулял и пропил все деньги. Поняв, что теперь до Петербурга не добраться, он устроился в оркестр провинциального театра и шесть лет скитался по провинции. Но в конце концов в столицу все-таки попал. Там он подружился с неким немцем Б., тоже скрипачом, который, в отличие от талантливого Ефимова, был феноменально трудолюбив и репетировал часами. Егор же играл от случая случаю, много пил, пробавлялся случайными заработками. Трудяга Б. стал известным и разбогател, помогал деньгами Ефимову, который по-прежнему пьянствовал и рассказывал случайным знакомым о своей гениальности.

Потом они несколько лет не виделись. За это время Ефимов женился, играл мало, однако по-прежнему кичился своим феноменальным талантом. Жил он на деньги жены. При этом Ефимов был невероятно одаренным скрипачом, в чем Б. убедился, когда тот у себя дома сыграл ему. Сердобольный немец приискал максималисту Егору место в оркестре театра. Однако тот со всеми перессорился и через полгода был уволен.

Егор продолжал жить в ожидании славы, которой когда-нибудь добьется. Однажды в Петербурге гастролировал известный зарубежный скрипач. После ряда приключений, связанных с

дороговизной билета, Ефимов попал на его концерт, где с горечью убедился, что упустил время, растранжирил талант и уже появились люди, которые играют лучше его. Он сошел с ума и через пару дней скончался.

В фильме эта история изложена несколько иначе, идеологизирована в духе времени. Авторы сделали Ефимова бунтарем-одиночкой, сочиненная им песня стала народной – ее пели заключенные, отправлявшиеся по этапу в Сибирь. Картина пронизана атмосферой революционных предчувствий, чего и в помине не было у Достоевского. Однако дело не только в сюжетных изменениях. Первая часть ефимовской одиссеи в «Неточке Незвановой» описана так: «Едва он очутился на свободе, как тотчас же начал тем, что прокутил в ближайшем уездном городе свои триста рублей, побратавшись в то же время с самой черной, грязной компанией каких-то гуляк, и кончил тем, что, оставшись один в нищете и без всякой помощи, вынужден был вступить в какой-то жалкий оркестр бродячего провинциального театра в качестве первой и, может быть, единственной скрипки». [16]

Авторы сценария сделали это конспективное описание более подробным. Играя в оркестре театра, Егор знакомится с артисткой Грушенькой, которая влюбилась в него. Однако любовь их была непродолжительной. Мечта влечет Ефимова в Петербург, и они, к горю Грушеньки, расстаются.

Немало копий было сломано в свое время по поводу «Петербургской ночи». Споры велись вокруг сути получившейся экранизации – Достоевский это или самостоятельное произведение, далекое от классика, заурядная сентиментальная мелодрама. В конце концов пришли к выводу, что это Достоевский. Передано настроение произведений писателя, не буква, а дух. Очевидно, с этим можно согласиться. Однако что касается Грушеньки, то это персонаж, целиком созданный волей авторов фильма. Если говорить о литературной основе, то следует вспомнить об основном эпизоде, в котором блеснули Грушенька и ее сценический партнер: в фильме показан фрагмент из водевиля «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична», сочинения Дмитрия Ленского (до наших дней дожил его «Лев Гурыч Синичкин»).

Но это потом, а сначала зрители видят, как получивший от помещика деньги Ефимов гуляет в трактире захолустного городка. Деньги текут рекой. Случайные знакомые не нарадуются широкой натуре скрипача – едят, пьют, хохочут, танцуют. Здесь, примерно на двадцатой минуте фильма, перед зрителями впервые предстала Любовь Орлова – задорная, кокетливая, с бокалом вина

в руке. Вместе с другими гостями она поет, танцует, заливисто смеется на прогулке в санях. А в следующем эпизоде просыпается в каморке Ефимова. Оба смурные, с похмелья. Деньги у Егора кончились, теперь о Петербурге придется забыть, застрять в провинции на долгое время. Грушенька не показывает вида, однако в глубине души довольна – не хочется ей расставаться с Егором. Она водевильная артистка и устроила его второй скрипкой в оркестрик театра, в котором работает. Позже его друг-соперник Шульц уехал в Питер. Ефимов говорит Грушеньке: «Я теперь прибавку просить буду… Я у вас теперь один… Первая и единственная скрипка… Украшение замечательного оркестра».

Грушенька встревожена его горькой иронией. Чтобы успокоить ее, Ефимов целует артистку. А в следующем эпизоде она на сцене, освещена пламенем масляных горелок рампы. Поет и танцует:

Какая надобность мне знать,
Вы холосты или женаты…
Партнер-комик отвечает хриплым голосом:
Сейчас же дам ответ учтивый,
Я малый видный, холостой,
Служу со славой в комитете
Утаптыванья мостовой.

Публика в театральном зале охвачена гомерическим хохотом, женщины утирают выступившие от смеха слезы. На сцене Грушенька прыскает:

Лицо значительное в свете…
И уже дуэтом:
Что же вы толкаетесь
И вырываетесь…
Но вы забываетесь
И прижимаетесь…

Зал безумствует от восторга. Только музыкант Ефимов мрачнее тучи. Ему бы бежать без оглядки подальше от этой пошлятины. Он уже видит себя сидящим в поезде и уезжающим. Механически водит смычком.

А Грушенька и комик скачут в водевильном танце:

Что быть может веселей
Резвого галопа.

Нынче скачет вся Европа
Вроде лошадей…

Тут уж Ефимов совсем играть перестал. На сцене замешательство – каково танцевать под литавры и барабанную дробь? Грушенька призывает Егора к порядку – нетерпеливо стучит ножкой в туфельке по рамке, делает выразительные глаза. Но скрипач убегает, следом за ним покидает сцену и Грушенька. Она догнала Егора на зимней улице, схватила за рукав, посмотрела в лицо и отшатнулась, встретив безумный решительный взгляд. В этой сцене Орлова – достойная партнерша мхатовского трагика Бориса Добронравова. В ее взгляде тоже много можно прочесть: разбитые надежды на совместную жизнь с Егором, предстоящее одиночество, изнурительные скитания с театральной труппой и полуголодное существование.

В режиссерском сценарии было написано, что Грушенька достала из чулка деньги, сунула их Ефимову, а тот отстранил ее и ушел. Женщина осталась стоять возле фонаря с афишей. Потом крикнула вслед скрипачу: «А мы во Владимир едем!» В фильме все сделано проще и выразительнее. Драма особенно заметна на фоне предыдущего эпизода – комической сценки из водевиля.

В этом маленьком отрывке Орлова пародирует саму себя. Уже сколько раз за семь лет работы в Музыкальной студии ей приходилось участвовать в опереттах – и танцевать, и петь. Это ее стихия, и лихой дивертисмент в «Петербургской ночи», введенный, чтобы придать фильму динамики, получился безупречно. Хотя съемки проходили в трудных условиях, и Григорий Рошаль еще долго восторгался тем, как Орлова и ее партнер Александр Костомолоцкий умудрились исполнить этот дуэт. (Фамилия Костомолоцкого в титрах почему-то не указана, а ведь режиссер вспоминал его при каждом удобном случае.)

Трудности объяснялись несовершенной тогда системой звукозаписи. Перезаписи или последующего озвучания не было. Что слышится, то и пишется. Например, когда в кадре Ефимов играл на скрипке, на площадке, в непосредственной близости от артиста располагался Давид Ойстрах и играл нужную музыку. При этом Борису Добронравову необходимо было добиться соответствующих движений, иначе эпизод переснимался.

То же самое происходило и с водевилем. Поскольку нельзя было осуществить перезапись с разных пленок, все звуковые совмещения приходилось проводить во время съемок. Когда снимался эпизод, в котором разыгрывался водевиль, Орлова и Костомолоцкий находились в одном павильоне, из другого

раздавались хохот и реплики театральных зрителей, в третьем – звучала музыка. Все участники начинали действовать по общему сигналу, и эта смесь звуков фиксировалась на одной пленке.

Несмотря на технические сложности, именно музыка стала одним из вершинных достижений картины. Когда говорят о «Петербургской ночи», обязательно вспоминают имя композитора Дмитрия Кабалевского, а сочиненная им музыка сразу зажила самостоятельной жизнью, зазвучала по радио и на концертах.

Создатели фильма были полны энтузиазма и трудились, не жалея сил, не думая и не подозревая о том, что их имена останутся в истории кино. У режиссера Рошаля был большой педагогический опыт, раньше он много работал с детьми, возглавлял студии и клубы в Кисловодске, где поставленные им массовые зрелища увидел сам Луначарский. Они до того понравились наркому просвещения, что Анатолий Васильевич пригласил Рошаля и его команду переехать в Москву. В столице Григорий Львович возглавил так называемый Педагогический театр. Помимо этого у него было неправдоподобно большое количество обязанностей: он работал в Наркомпросе – председателем Совета по художественному воспитанию, был референтом Луначарского по вопросам детского искусства, заведовал опытно-показательной станцией художественного воспитания, читал лекции в Академии коммунистического воспитания. Параллельно он учился сам – в Государственных высших режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольда. В это заведение с неудобопроизносимой, похожей на собачий рык аббревиатурой ГВЫРМ его приняли сразу на четвертый курс – учли самостоятельную режиссерскую работу.

Однако с какого-то времени этот специалист в области эстетического воспитания детей и организации театральных зрелищ фанатично полюбил кино. Рошаль любил его преданно и беззаветно. До «Петербургской ночи» он начиная с 1926 года поставил пять полнометражных немых фильмов и с ударной бригадой Киевской кинофабрики снял киноочерк «Май в Горловке» о праздновании Первого мая в Донбассе. Два фильма самостоятельно сняла его жена Вера Павловна Строева, которая к тому же была сценаристкой всех его картин, за исключением «Саламандры», снятой по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера.

И вот – первый звуковой фильм, можно сказать, эксперимент. Все очень интересно, но донельзя сложно. Благо, педагогический талант Рошаля помог организовать слаженную работу коллектива. Большегубый, улыбчивый, с добрыми глазами за стеклами очков, Григорий Львович – ему было тогда 35 лет –

любил всех участников творческой группы, и его все любили, готовы были выполнить каждое указание или просьбу режиссера (фильм ставили вдвоем, он и Строева, но Рошаль в этом союзе ведущий – все-таки глава семьи). Большинство актеров снимались впервые. В молодости трагик из МХАТа Борис Добронравов и вахтанговец Анатолий Горюнов «засветились» в немом кино, но заметного следа те работы не оставили. Здесь же они по-настоящему блеснули, их роли стали хрестоматийными. Прекрасно сыграла Настеньку, мать Неточки, Ксения Тарасова – не путайте ее с более известной однофамилицей Аллой Константиновной, хотя Ксения Тарасова, гордость студии Рубена Симонова, тоже была очень любима зрителями, особенно молодежью.

Поскольку кино сделалось звуковым, то важным элементом актерской игры стал голос. Особенно ценились вокальные способности артистов. Не умея петь, признанные звезды немого кино переставали сниматься. Орлова была музыкальна, обладала хорошим голосом и вполне могла рассчитывать на успех.

Съемки в «Любви Алены» дали Орловой минимальный опыт. Рошаль пригласил ее как поющую и танцующую актрису, понимая, что в жанре оперетты для нее нет секретов. Драматические способности Любови, выпестованные сначала Телешевой, а позже Котлубай, тоже оказались на высоте. Однако весной 1933-го съемки «Петербургской ночи» закончились, и молодая артистка уже скучала без кино. Хорошо бы сняться еще. Любе уже все уши прожужжали, что лицом она вылитая Бакланова – бывшая примадонна Музыкальной студии, сбежавшая в Америку. Та вовсю снимается в Голливуде; говорят, недавно сыграла главную роль в звуковом фильме. В 1932 году Ольга Бакланова действительно снялась в «ужастике» Тода Браунинга «Уроды». Русская красавица блистала на фоне многочисленных уродцев, «ошибок природы». Сыграла же она работницу цирка, которой пришлось жестоко поплатиться за свое стремление завладеть наследством уродца-карлика. Коварная женщина хотела отравить его сразу после свадьбы.

Однако предложений с кинофабрики Любови не поступало, и оставался только театр, в котором Орлова занимала все более заметное положение. На «Периколу» и «Корневильские колокола» искушенные зрители уже ходили «на нее». Очень эффектная артистка, темпераментная, замечательно танцует и поет. На такую стоит посмотреть.

Как-то, обсуждая в кругу коллег предпосылки творческих удач актеров, Немирович-Данченко сказал, что они определяются тремя факторами – талантом, трудолюбием и случаем.

Первыми двумя качествами Орлова обладала, дело оставалось за третьим, и случай не заставил себя ждать. Однажды после «Периколы» за кулисы к ней пришел знакомый театральный художник Петр Вильямс, автор многих декораций к спектаклям Музыкальной студии. Рядом с ним стоял щеголеватый молодой мужчина – голубоглазый, светловолосый, с отважным лицом и неотразимой, в данный момент слегка смущенной улыбкой.

– Люба, познакомьтесь, – представил его Вильямс. – Григорий Александров, или попросту Гриша, кинорежиссер.

Новые знакомые обменялись товарищеским рукопожатием.

Это произошло 23 мая 1933 года.

Часть вторая
ЗОЛУШКИ НА КОНВЕЙЕРЕ

Глава 5
Поющий пастух и танцующая молочница

Я уношу отсюда кое-что подрагоценнее алмазов: твое доверье и любовь.

Проспер Мериме. Карета святых даров. Пер. Н. Габинского

Странные чувства охватывали Бориса Захаровича Шумяцкого при посещении Ленинграда. Когда-то, полвека назад, его отцу – рабочему-переплетчику – не удалось получить вид на жительство в столице, и семья была вынуждена отправиться за черту оседлости. Уехали как можно дальше от Петербурга, в бурятский Верхнеудинск. В Сибири и прошли молодые годы Бориса Шумяцкого, ставшего с 1903 года, со времени вступления в РСДРП, профессиональным революционером. Сначала он работал в Чите, потом в Красноярске, на полтора года эмигрировал в Аргентину, потом вернулся. После революции занимал весьма заметные посты: был председателем Сибиркома, членом Сиббюро ЦК РКП(б) и даже председателем Совета министров «независимой» ДВР – Дальневосточной республики.

Борис Захарович был накоротке со многими руководителями партии, в том числе и со Сталиным, с которым у него были сложные отношения. Шумяцкий считал, что виной тому отрицательные черты характера Кобы – злопамятность, болезненное тщеславие, властолюбие.

По сути дела, до середины двадцатых годов они занимали в партийной иерархии примерно одинаковое положение. Временами между ними случались стычки, носившие не антагонистический – «рабочий» характер. Первый серьезный конфликт произошел по поводу создания Бурятской автономии. С этой идеей выступил Шумяцкий, она у него давно зрела, но Сталину, который в то время был наркомом по делам национальностей, не понравилась. Все же Борис Захарович, что называется, пробил ее через Политбюро, нажив тем самым в лице Сталина злейшего врага. И стоило Иосифу Виссарионовичу стать генсеком ЦК, он провернул кой-какие подковерные махинации, в результате которых Шумяцкого назначили советским послом в Персию, как тогда назывался Иран.

Поскольку до назначения на этот пост Борис Захарович был

главой целого государства – Дальневосточной республики, то в Персию его отправили с самым высоким дипломатическим рангом. Это позволило ему в Тегеране стать дуайеном, то есть старшим среди всех иностранных послов в этой стране. Ознакомившись со всеми сторонами персидской жизни, он давал советы Сергею Есенину, который как раз тогда собирался в Тегеран. Уже позже Сергей Александрович в знак благодарности за оказанную услугу навестил семью Шумяцких и подарил супруге Бориса Захаровича сборник своих стихов с понятным только посвященным в курс дела экспромтом:

Товарищу Шумяцкой
С любовью братской
За чай без обеда,
За мужа-полпреда.

Дипломатическое поприще мало привлекало Шумяцкого, и он приложил максимум усилий, чтобы вернуться на родину. Поскольку он отказался от своей должности почти что со скандалом, то на первых порах занимал сравнительно скромные должности: член бюро Ленинградского губкома ВКП(б); ректор Коммунистического университета трудящихся Востока; директор издательства «Прибой»; ректор Института народного хозяйства имени Г. В. Плеханова, руководитель Союзпечати.

Пока его политический оппонент находился за пределами страны, Иосиф Виссарионович настолько укрепил свою власть, что иногда мог позволить себе быть великодушным. Он не возражал против переброски Бориса Захаровича на пост председателя Всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» – лишь бы тот не занимал посты в партийно-государственных инстанциях. К тому же в проблемах кино Борис не разбирается, быстро свернет себе шею.

Шумяцкий не сразу согласился занять новую должность. После некоторых раздумий он поставил два условия. Во-первых, чтобы выделенные из бюджета на кино деньги потом не отбирались в связи со всякими форс-мажорными обстоятельствами, как это сплошь и рядом делалось в других отраслях. Во-вторых, членам Политбюро он будет показывать те фильмы, какие сочтет нужным. Оба условия были приняты и более или менее выполнялись.

Теперь Шумяцкий – самый главный киношный начальник. Нет, разумеется, над ним тоже имеется вышестоящая инстанция, все тематические планы производства фильмов приходится согласовывать с «самым главным режиссером» Сталиным. Ему же

отправляют на утверждение сценарии и кинопробы актеров для историко-революционных лент. Шумяцкий является передаточным звеном между кинематографистами и вождем, у которого без конца возникают разные замечания и требования. Он передает их через председателя Союзкино. Однако Борис Захарович сам по себе тоже достаточно крупная фигура в номенклатуре – во всяком случае для того, чтобы, приезжая в город, откуда практически выгнали его родителей, перед ним все расшаркивались, хотя ему это раболепие совершенно не нужно.

Шумяцкий любил командировки на «Ленфильм». С ленинградскими режиссерами у него отношения лучше, чем с московскими. Те всячески стараются подчеркнуть, что у него нет специального образования, он в мире кино человек случайный. А у кого такое образование есть? К любому другому киношники имели бы такие же претензии. Сам он в кино не набивался, его назначили. С таким же успехом могли поставить директором банка или фабрики. Дипломатического образования у него тоже нет, и ничего страшного – работал послом вполне успешно. То же самое с кино. Когда вплотную возьмешься, можно с любым делом справиться. Нужно только не жалеть времени и сил, во все вникать, все читать, смотреть. Смотреть, разумеется, не только фильмы. Хорошие спектакли тоже делу не помеха, они могут стать сырьем для кино. Сегодня, например, Борис Захарович пошел в здешний мюзик-холл посмотреть нашумевшую джазовую программу Леонида Утесова «Музыкальный магазин».

В зале, как всегда, аншлаг. Уже прошло больше ста представлений, а публика по-прежнему валом валит. Не удивительно – это по-настоящему жизнерадостный спектакль, с оптимистичной музыкой, с остроумными интермедиями и репризами. Он создает праздничное настроение.

Сюжет на первый взгляд простой и в то же время оригинальный: есть магазин музыкальных инструментов, куда в течение рабочего дня заходят разные люди. Каждый визит – это законченная сценка. Продавцом работает насмешливый парень Костя Потехин. Есть тут и директор, однако основные разговоры ведет острый на язык Костя. В магазине поочередно появляются девушка, заглянувшая сюда по дороге на рынок; молодой меломан, интересующийся новыми пластинками; самоуверенный и развязный иностранец – американский дирижер; настройщик роялей; старенький отец с дылдой-сыном; крестьянин-единоличник, принявший этот магазин за Торгсин и пытающийся сдать сюда навоз, поскольку агроном сказал, что навоз – это золото. Люди с разными характерами: смешливые и угрюмые, деловые и легкомысленные, умники и простофили.

Много комических эпизодов разыгрывалось на сцене, и все в сопровождении бодрой джазовой музыки Дунаевского, часто пародирующей известные оперные мелодии. Это вызывало не меньший зрительский смех, чем диалоги, хотя текст драматургов В. Масса и Н. Эрдмана выше всяких похвал. Все написано изящно и тонко. Например, прослушав сыгранную на рояле типичную какофонию, пародирующую формалистическую «производственную» музыку, продавец Костя заливается слезами, а на вопрос обеспокоенного директора говорит, что ему жалко слона. Тот в недоумении, и Костя объясняет, мол, когда-то в тропическом лесу жил замечательный слон, охотники застрелили его, а из костей сделали клавиши для рояля. Вот жил бы этот слон до сих пор, тогда не пришлось бы выслушивать такую дрянь.

Когда спектакль закончился, Борис Захарович пошел к Утесову в гримерную, представился. Леонид Осипович был готов выслушать очередную порцию благодарностей и похвал, с которыми приходили многие. Однако руководитель советского кинематографа неожиданно предложил сделать из «Музыкального магазина» кинокомедию. Этими словами Шумяцкий разбудил вулкан. Разгоряченный, еще не отдохнувший после спектакля Утесов мигом пришел в себя, и между ними завязался деловой разговор.

Леонид Осипович Утесов гордился тремя своими жизненными достижениями: он первый начал читать на эстраде юмористические рассказы (Бабель, Зощенко); первый начал петь советские лирические песни; первый придумал театрализованный джаз. Джаз – самая большая заслуга, он считал его делом всей жизни. На первых порах, в молодости, у Утесова были самые разные творческие занятия: он пел в опереттe, играл в театрах миниатюр, снимался в кино, дирижировал хором. И всякий раз его не покидало ощущение, что это временное занятие, на смену ему придет другое. Сегодня оно есть, а завтра подвернется что-нибудь поинтереснее. Только в джазе он почувствовал – это навсегда.

Уехав из Одессы, Утесов осел в Ленинграде, где играл в опереттe и в так называемом «Свободном театре», когда у него возникла дерзкая мысль о создании джазового оркестра. Постепенно идея обрастала новыми подробностями, уточнениями, изменениями, и в окончательном варианте мечта превратилась в театрализованный оркестр. На его выступлениях не соскучишься – там будут и песни, и танцы, и интермедии. С присущим молодости оптимизмом Утесов думал, что легкая развлекательная музыка, носителем которой станет его детище, будет принята на ура всеми инстанциями. Однако до этого еще

далеко. Сначала нужно собрать единомышленников, что оказалось достаточно сложно, поскольку мало кто из музыкантов играл в джазовой манере.

Не имея возможности сулить златые горы, пришлось действовать обычными уговорами: долго и нудно объяснять суть нового для советской эстрады жанра, убеждать в том, с каким нетерпением публика ждет не дождется подобную музыку. Утесов уговорил замечательного трубача Скоморовского из Ленинградской филармонии, из бывшего Михайловского театра переманил к себе тромбониста Гершковича и контрабасиста Игнатьева. Машина завертелась: у каждого были знакомые в музыкальном мире, появились мастера из оркестра Театра сатиры, из Мариинского, гитарист, пианист, скрипач, два саксофониста. Десять человек и дирижер – таков был первый состав утесовского джаза, так же как у обычного западного джаз-банда.

После семи месяцев репетиций был дан первый концерт. Это произошло 8 марта 1929 года. Слава о новом коллективе быстро разошлась по городу, и утесовский оркестр то и дело приглашали на выступления. Музыканты установили контакт с молодым композитором Дунаевским, подготовили с ним вторую программу – «Джаз на повороте». А затем сделали с режиссером А. Арнольдом «Музыкальный магазин», настолько приглянувшийся Шумяцкому, что он сразу предложил снять на основе этой программы кинокартину.

Борис Захарович увлеченно говорил, что жанр музыкальной комедии за рубежом процветает, у нас же джаз до сих пор в загоне, на нем стоит клеймо «буржуазное изобретение». Утесова беспокоила конкретная программа. Хорошо бы запечатлеть такое представление на пленку, чтобы увидели многие зрители, но если все действие происходит в одном помещении, то получится короткометражка, и непонятно, где и зачем ее показывать – разве что вместо киножурнала. Для полнометражного фильма все нужно существенно переделать. Необходимы другой сценарий, другая музыка, другие песни.

Шумяцкий с этим согласился. Почувствовав себя хозяином положения, Леонид Осипович начал говорить конкретно. Разумеется, необходимо сохранить костяк группы, делавшей «Музыкальный магазин». Эта программа получилась удачной, а от добра добра не ищут. Сценарий должны написать Николай Эрдман и Владимир Масс. Это очень талантливые авторы, один «Мандат» Эрдмана чего стоит. Спектакль по этой пьесе с триумфом шел в замечательном театре Мейерхольда. Буффонады Масса постоянно идут во многих театрах. Их общие интермедии и

конферансы звучат с эстрады. Вполне логично, если они сделают и сценарий для фильма, у них наверняка получится, фантазии им не занимать. Музыку должен писать Дунаевский. Он прекрасно знает особенности утесовского джаза, ему и карты в руки. Слова песен может сочинить тот же Масс, да и Коля Эрдман с рифмой на «ты». Можно привлечь сотрудника журнала «Крокодил» Лебедева-Кумача, он писал тексты для их предыдущих программ.

Борис Захарович соглашался с доводами создателя джаза. Его покоробила только кандидатура композитора. В глубине души он оставался сторонником идей, пропагандируемых РАПМом, Российской ассоциацией пролетарских музыкантов. Правда, постановлением ЦК партии РАПМ после десятилетнего существования в этом году была ликвидирована, но идеи-то не упразднишь. Рапмовцы же были склонны именно к той музыке, которая в только что увиденной Шумяцким мюзик-холльной программе высмеивалась в сценке, где Костя плачет из-за убитого слона. Руководителю Союзкино музыка Дунаевского казалась если не примитивной, то чересчур развлекательной, легкой. Он попытался предложить для будущего фильма другого композитора, однако Утесов встал на дыбы: только Дунаевский! Иначе я в этом деле участвовать не буду, и вообще мы каши не сварим.

Короче говоря, с композитором Шумяцкий смирился. Теперь пора задуматься о режиссере. Эту проблему Леонид Осипович милостиво отдал ему на откуп. Он в этом деле не разбирается, а Борис Захарович про кино все знает, ему виднее.

Для того задача тоже оказалась не из простых. Один режиссер занят, другой – не справится, у третьего – с юмором туговато. Он мысленно перебирал разные кандидатуры и потом, словно размышляя вслух, сказал:

– Кому, по вашему мнению, это можно поручить? Вот недавно вернулся Эйзенштейн из Мексики и Америки, знакомился с опытом. У него правая рука – Григорий Александров, ученик, помощник. Уже не первый год с ним сотрудничает, наверное, мечтает о самостоятельной работе. Небось, насмотрелся за границей музыкальных фильмов. Может, ему предложить?

– Александров так Александров, – пожал плечами Утесов, – я не против, вам видней.

На том и порешили.

Через много лет известный художник-карикатурист Борис Ефимович Ефимов рассказал мне про такую беседу. Зная, что режиссер Александров всегда не очень дружелюбно относился к Утесову, Ефимов однажды спросил:

– Леонид Осипович! Если Александров вас недолюбливает, то

почему пригласил в свой фильм?

– Что? – рассмеялся Утесов. – Он меня пригласил? Разве вы не знаете, как было дело?

И он поведал художнику о своей первой встрече с Шумяцким, завершив рассказ словами:

– Так что еще неизвестно, кто кого пригласил.

Но это все было много позже. Пока же артист и кинорежиссер еще даже незнакомы. Борис Захарович, вернувшись в Москву, встретился с Александровым и рассказал ему, что к чему. Он предложил, чтобы потенциальные сценаристы и режиссер съездили в Ленинград. Им нужно посмотреть музыкантов утесовского джаза, познакомиться с композитором. Раньше Дунаевский работал заведующим музыкальной частью московского Театра сатиры, однако в 1929 году Леонид Осипович сманил его в Ленинградский мюзик-холл. Кстати, на эту акцию Утесов подбил своего директора Даниила Грача и подсказал тому, как разыскать в Москве Исаака Осиповича: «Он работает в Театре сатиры, и его там многие недолюбливают за острый язычок. Найдите такого, кто его не любит, и скажите, что хотите забрать Дунаевского навсегда. Тут вам не то что адрес скажут, а даже его самого быстро приведут».

Раньше режиссерский опыт Александрова, по большей части, был связан с политическими темами. С 1923 года он работал как сценарист и ассистент Эйзенштейна над историко-революционными фильмами – «Стачка», «Броненосец „Потемкин“», «Октябрь», посвященная коллективизации картина «Старое и новое». Однако, получив самостоятельную работу, в приподнятом настроении взялся за освоение нового для себя жанра.

Александров решил провести разведку боем и сначала съездил в Ленинград один. Он посмотрел «Музыкальный магазин», встретился с Утесовым и Дунаевским. Они обсудили, что из готовой музыки можно использовать в фильме, а что придется сочинять заново, коснулись проблемы выбора исполнителей ролей. Лишь после этого Александров позвонил Эрдману и попросил соавторов срочно приехать в Ленинград. Причем он позвонил драматургу ни свет ни заря, и разбуженный Николай Робертович, услышав о срочности задания, изрек крылатую фразу:

– Когда зритель хочет смеяться, нам уже не до смеха.

Драматурги приехали и 1 декабря 1932 года заключили договор о сочинении сценария к фильму под условным названием «Джаз-комедия». Утесов «выбил» у Шумяцкого выгодные условия для москвичей: те жили в гостинице «Европейская», питались по

талонам, что было хорошим подспорьем. Основную же массу времени проводили у Утесова, в его квартире на Надеждинской улице.

Говорить о трансформации, произошедшей с «Музыкальным магазином», очевидно, излишне. Сейчас всем хорошо известна киноистория про пастуха Костю Потехина, его стадо, его оркестр и, наконец, про его любовь.

Уже на сценарном этапе раздались первые недовольные голоса. Бюро цеховой ячейки художественно-постановочного объединения кинофабрики встало на дыбы. Члены бюро утверждали, что все написанное является слепком с буржуазных комедий, что авторы пустились на элементарную хитрость – надумали показать под советской этикеткой типичное европейско-американское ревю.

Благо, Шумяцкий, пользуясь своими связями, всячески поддерживал будущую картину. 26 марта 1933 года в популярной «Комсомольской правде» появилась заметка «Звуковая комедия руками мастеров». В ней, в частности, говорилось:

> «На чрезвычайно дефицитном советском кинокомедийном фронте назревают крупные события, которые могут порадовать всю нашу общественность. Ряд виднейших мастеров – С. Эйзенштейн, Г. Александров, А. Довженко и др. – уже включился и в ближайшее время начинает работу по созданию этой нужнейшей нашему зрителю кинопродукции.
>
> Первой ласточкой, делающей комедийную «кино-весну», является сценарий, написанный в исключительно ударные для нашей кинематографии темпы – 2½ месяца – драматургами В. Масс и Н. Эрдманом в тесном содружестве с режиссером Г. Александровым. Этот сценарий, насквозь пронизанный элементами бодрости и веселья, представляет интерес еще и с той точки зрения, что он явится своего рода первым фильмом жанра кино-теа-джаза на советской тематике, советского содержания. По замыслу авторов фильм создается как органически музыкальная вещь с участием большого мастера эксцентрики – Леонида Утесова и его теа-джаза. В этом фильме будет дана не больная и расслабляющая фокстротчина, а здоровая музыка, обыгрывающая различные положения сюжета и сама как бы являющаяся действующим музыкальным аттракционом».

Как и всякий режиссер, Александров действительно при случае сотрудничал с драматургами, участвовал в обсуждении

сценария, что-то предлагал. Однако в основном он находился в Москве, вел подготовительную работу, просматривал актрис на роль домработницы Анюты. Видел многих, однако ни на ком не мог остановиться. Понимал, что дело серьезное; тут необходимо проявить снайперскую точность. Вдобавок нужно учесть, что исполнитель роли пастуха Кости далеко не молод – в марте ему стукнуло 38. К тому же на кого меньше всего похож Утесов, так это именно на пастуха. Однако этого исполнителя не заменишь, его нужно принимать как данность, объективную реальность. Ну и Анюту нужно подобрать соответствующую – должна же быть между ними гармония.

С одной стороны, Григорию Васильевичу лестно получить самостоятельную работу, ему надоело быть «пришей-пристегни» у Эйзенштейна. Однако есть и оборотная сторона медали – когда он состоял при Сергее Михайловиче, то не чувствовал никакого начальственного давления, шеф сам отбивался от нападок начальства. Сейчас же вся ответственность на нем одном. Непосредственно его контролировал Шумяцкий, который, в свою очередь, находился под неусыпным надзором самого Сталина. Ко всему прочему, появилась новая сложность – Борис Захарович договорился с главным редактором «Комсомольской правды», что газета берет над фильмом своеобразное шефство: ведет хронику всех стадий его создания. «Комсомолка» даже объявила читательский конкурс на лучшие слова для песен. Литобработчики знакомились с почтой, выуживали оттуда что-либо, по их мнению, подходящее, правили и отдавали режиссеру, а тот композитору. В конце концов к Дунаевскому поступила такая чепуха, что дальше некуда.

Всю предысторию будущего фильма Григорий рассказал Орловой на следующий день после знакомства, когда пригласил ее в Большой театр на юбилейный, посвященный 35-летию творческой деятельности, вечер Леонида Витальевича Собинова (в одном из стихотворений за что-то сильно не любивший певца Маяковский обозвал его Леонидом Лоэнгринычем). На этом пышном празднестве были показаны третий акт «Лоэнгрина» и две картины из «Евгения Онегина» в исполнении лучших артистов Большого театра, потом состоялось чествование выдающегося тенора – третьего, после Шаляпина и Ермоловой, обладателя звания народного артиста республики.

В тот вечер Орлова и Александров были не самыми внимательными зрителями – молодым людям было интереснее общаться между собой. Они и на банкет не остались, хотя у Григория имелось приглашение на два лица. Допоздна гуляли по городу, расспрашивали, слушали и к концу прогулки многое

знали друг о друге.

Григорий родом с Урала, из семьи горнорабочего. У него оригинальная фамилия Мормоненко, которую он зачем-то сменил на часто встречающуюся, безликую Александров. С двенадцати лет мальчик подрабатывал в Екатеринбургском оперном театре – рассыльным, помощником бутафора и осветителя. У него был превосходный музыкальный слух. Доказательством этого может служить факт, что перед самой революцией он закончил музыкальную школу по классу скрипки. По причине безденежья Гриша ходил босым с весны и до осени, за что и был прозван «босоногим комиссаром». В 1919 году в Екатеринбурге, – ему тогда стукнуло шестнадцать, – учился на курсах режиссеров Рабоче-крестьянского театра при губнаробразе, одновременно ставил театральные представления в местном политпросветклубе ЧК, где в нем видели своего, уральского Мейерхольда. Любимец уральских красногвардейцев был премирован офицерской шинелью, шапкой, сапогами и солью, то есть всем необходимым для дороги в красную Москву. Имелась при нем и еще одна ценность – рекомендательное письмо от командира 3-й Революционной Уральской армии Максиму Горькому. Тот в случае чего поможет.

Время было неустроенное, добирался Григорий в столицу не без приключений. До Москвы состав не доехал по весьма прозаической причине – в паровозе закончились дрова. От пригородной станции Лосиноостровская до Ярославского вокзала и дальше, к Горькому, Григорий шагал пешком. И уже через несколько минут после знакомства с выдающимся пролетарским писателем предложил Советской республике свои творческие услуги в качестве актера или режиссера.

Горький рекомендовал «босоного комиссара» на учебу во МХАТ, однако Григорий не счел нужным тратить время на предварительную учебную подготовку. Сунулся было в театр Евгения Вахтангова, уже участвовал в репетициях, однако был разочарован тем, что заставляют играть «не пореволюционному». Ушел. В 1920 году наскоро окончил режиссерские курсы Рабоче-крестьянского театра при губнаробразе и уже через год познакомился со своим будущим другом и многолетним соратником – Сергеем Эйзенштейном. Григорий играл главную роль в его спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», участвовал в других спектаклях, а с 1924 года со всей труппой перешел работать в кинематограф. Был ассистентом Сергея Михайловича, а сейчас будет самостоятельно снимать фильм, музыкальную комедию.

Александров рассказал Любе о будущей картине «Джаз-

комедия» и предложил попробоваться на роль Анюты. Предложение было заманчиво само по себе. Когда же Орлова прочитала сценарий, она просто загорелась этой ролью. Однако первые фотопробы оказались неудачными.

В принципе, нефотогеничные лица существуют, хотя встречаются редко. Неужели здесь тот самый случай? Каждая черта лица правильна, сама по себе хороша, а сочетание их дает при фотографировании странный эффект. Нос получается слишком большим, щеки – впалыми. Александров был удручен: как же так – прекрасное лицо, но почему-то его изображение не соответствует оригиналу. Значит, пускай фотографы делают другое освещение и добиваются сходства. Артистку снимали снова и снова, до тех пор, пока фотографии не стали нравиться всем. Орлову утвердили на роль Анюты, и она была безмерно счастлива, подписав договор.

Позже знакомые, узнав о сумме гонорара, приходили в ужас. Считали, что ее обвели вокруг пальца, что она согласилась на унизительные условия. Ни один уважающий себя артист не согласился бы сниматься за такие деньги. Советовали поговорить с директором фильма и изменить условия. Однако Орлова была непреклонна. Интуиция подсказывала ей, что подобный шанс упускать нельзя, нужно вцепиться в него мертвой хваткой. Ее даже не остановило то существенное обстоятельство, что, видимо, придется покинуть театр. Съемки начнутся осенью в черноморских Гаграх, она будет долго отсутствовать, выпадет из репетиционного процесса. Немирович-Данченко не очень-то любит, когда артисты Музыкальной студии снимаются в кино. Сцены с ее участием в «Любви Алены» и «Петербургской ночи» снимались в Москве, и то Владимир Иванович смотрел на это косо. Если же она будет отлучаться надолго, о таком совместительстве и речи быть не может. Хотя театр оставлять жалко, неизвестно еще, как сложатся дела в кино, но все же это очень привлекательно. Новая обстановка, новые люди, новая работа – в любом случае она станет настолько известной, что при желании сможет вернуться в Музыкальную студию или устроиться в другой приличный театр.

Для Орловой наступил период поистине мучительных раздумий. В течение года она вела «двойную жизнь» – параллельно с театральной работой снималась в кино, причем в нескольких фильмах. Это крайне утомительно, одно мешало другому. Нужно было выбирать.

На киностудии Любовь Петровна познакомилась с Фаиной Раневской, работавшей тогда в Камерном театре. Они почувствовали друг к другу безотчетную симпатию. Фаина на

восемь лет старше, она родом из Таганрога и, как многие провинциалы, приехавшие на завоевание Москвы, изрядно бита жизнью. У нее уже выработалось безошибочное актерское чутье на правильный выбор роли, режиссера, партнера. В кино на первых порах дела у нее тоже шли со скрипом. Однажды Фаина собрала целую пачку фотографий, на которых была запечатлена в ролях, сыгранных в периферийных театрах, и послала ее на студию. Через некоторое время снимки вернули, сказав, что это никому не нужно. Однако она не оставляла попыток и в конце концов добилась своего. Сейчас снималась в первом своем фильме «Пышка».

Узнав, что Немирович-Данченко не отпускает Любу в экспедицию на юг, где должна сниматься «Джаз-комедия», Раневская сразу рубанула:

– Да плюньте вы на этих жоржетт и серполетт! Вы же рождены для кино, там с вами некому тягаться.

Орлова окончательно решила уйти из театра, а давшую ей толковый совет Фаину Георгиевну с тех пор называла «мой добрый фей». Они подружатся, их судьбы будут тесно связаны на протяжении многих лет. Однако это все позже. Сейчас Люба делала первые шаги на съемочной площадке, и вскоре с ней произошел трагикомический случай, который у любой другой артистки отбил бы охоту иметь дело с кино.

Летом некоторые сцены снимались в Подмосковье. В частности, намеревались снять тот эпизод из первоначального варианта сценария, когда Костя Потехин должен оседлать быка и выехать на нем за ворота усадьбы. Александров и Утесов приехали в один колхоз, чтобы подыскать «исполнителя» роли быка по кличке Чемберлен. Спросили старенького крестьянина:

– У вас тут есть большой красивый бык?

– Есть бык, – ответил старичок. – Как не быть быку! Вон он там стоит.

– Ну-ка, дедушка, подведите нас поближе.

– Не, я до него не хожу.

– Почему?

– А он уже двоих забодал.

Подумав, Александров сказал:

– Да, этот бык не годится. По цвету не подходит.

– Гриша! – удивился Утесов. – У нас же не цветной фильм.

– Все равно, – решительно сказал режиссер. – Цвет не тот. Поехали в другое место.

В данном случае Александров беспокоился не о себе – об артисте, которому придется иметь дело со строптивым животным. Позже эпизод переписали, его должны были снимать на

«Мосфильме». Когда подходящий бык нашелся и его привезли на студию, Утесов категорически отказался скакать на нем – мол, не моя это специальность. Дело принимало скверный оборот. Неужели придется отказаться от такого выигрышного эпизода?! И тут на выручку режиссеру пришла отважная Орлова – исполнительница роли Анюты добровольно вызвалась оседлать животное. Села она на него, как теперь известно всем зрителям, лицом к хвосту и принялась почем зря колотить по спине веником. Бык, разумеется, взбрыкнул и сбросил артистку на пол. Она ушиблась настолько сильно, что целый месяц пролежала в больнице. Окончание сцены снимали уже потом – Анюта бодро вскакивала и прогоняла быка прочь, толкая и молотя по нему кулаками.

Кстати, пресловутый бык устроил еще один дебош на съемках сцены в столовой. Ему дали водки, отчего бедняга впал в форменное буйство, оборвал привязь и начал гоняться по территории студии за людьми. Тогда срочно вызвали пожарную команду, и новоявленные тореадоры мощными струями воды из брандспойтов загнали буяна в гараж.

Осенью съемочная группа «Джаз-комедии» отправилась в Гагры. Как и предполагала Орлова, все действительно было очень здорово, интересно, весело. Прекрасные места, хорошая компания, жили в гостинице «Гагрипш». Александров давал интервью, охотно говорил журналистам про оригинальный сценарий, в котором стереотипное обозрение переплетается с интригой и сюжетом. Местные грузинские начальники регулярно устраивали в честь дорогих москвичей поездки в открытых автомобилях по горным дорогам и пышные застолья.

В центре внимания находились ироничные остроумцы Масс и Эрдман, заводной балагур Утесов. Леонид Осипович травил байки, рассказывал анекдоты, хохмил, и его остроты передавались из уст в уста. Одна артистка восторгалась маленьким козленком:

– Ой, какой хорошенький! У него еще даже рожек нет!

– Это потому, что он еще не женат, – бросал Леонид Осипович реплику, и она тут же становилась известной всей группе.

Приезжали в Гагры автор «Одесских рассказов» Исаак Бабель и его невеста Антонина Пирожкова, которые проводили много времени с Утесовым. Иногда писатель и артист подтрунивали над молодой женщиной. При этом Леонид Осипович изображал эдакого ловеласа, хвастливо рассказывающего про свои многочисленные победы над женщинами, что раздражало Пирожкову.

– Не понимаю, чего они в вас находят, – хмыкнула Антонина.

– Ну что вы! – укоризненно сказал ей Бабель, поддерживая игру. – Ведь он такой музыкальный. У него даже спина музыкальная…

Привлекал к себе внимание оператор Владимир Нильсен. У него большие голубые глаза, волосы зачесаны назад, нос с едва заметной горбинкой. Внешне он отдаленно напоминает Александрова и так же щеголевато одевается. В своем деле Нильсен – настоящий ас. Он получил техническое образование в Германии, работал там фотографом и кинохроникером, прекрасно знает все типы съемочных камер. Установка света, выбор композиции кадра – тут ему нет равных. Творческие проблемы режиссер тоже с ним обсуждает, Владимир и здесь может дать дельный совет.

Под южным небом группа жила интересно, весело и безмятежно. На съемочной площадке Орлова чувствовала себя как рыба в воде. Причиной тому не только опыт двух предыдущих фильмов. Снимаясь в «Любви Алены» и «Петербургской ночи», она уже не робела перед камерой. Видимо, «чувство кино» постепенно созрело в ней под влиянием множества немых фильмов, которых она поневоле насмотрелась, работая в молодости тапершей.

Что касается игры, режиссеру в первую очередь приходилось бороться с теми наклонностями своей примы, которыми в театре был недоволен Немирович-Данченко. Владимир Иванович называл это «эстрадными тенденциями». Спринтерский по своей природе жанр эстрады не требует от артистов мало-мальски глубокого проникновения в образ. То есть в теории, может, таковое и требуется, однако на деле там ценится умение посмешить зал; вполне достаточно добиться сиюминутной развлекательности на то время, когда артист находится на подмостках. На эстраде отрывок из спектакля исполняется иначе, чем в самом спектакле, поскольку требуется сделать его понятным без контекста. Григорий Васильевич помог Орловой избавиться от нежелательных эстрадных ужимок, благодаря чему ее игра в фильме отличалась свежестью и оригинальностью.

Александров уверенно вел съемки. Любовь Петровна не переставала восхищаться режиссером – его фантазией, профессионализмом, умением координировать действия большого количества людей. До чего же он хорош, когда вытянув, словно полководец, левую руку, правой приставит ко рту неизменный рупор и начнет отдавать распоряжения!

Григорий Васильевич тоже был явно неравнодушен к исполнительнице роли Анюты. Им было трудно скрывать

взаимную симпатию, постепенно переходившую в страсть, хотя их отношениям мешали определенные обстоятельства – оба приехали в Гагры со своими спутниками. Орлову сопровождал по-прежнему влюбленный в нее австриец Франц. Он уговаривал актрису уехать с ним в Германию, сулил златые горы, обещал сделать из нее кинозвезду. Хотя заграница манила, Любовь не решалась покинуть родину. К тому же эмиграция могла плохо отразиться на ее родственниках. А Франц не мыслил себе постоянной жизни в России с ее суровым климатом и отсутствием привычных удобств. Поэтому их альянс не имел перспектив, но пока они жили в гражданском браке, и когда Люба поехала на съемки на Черное море, он тоже отправился с ней.

Вместе с Александровым в Гагры приехали его жена Ольга Иванова и восьмилетний сын Дуглас. Ольга – бывшая «синеблузница», которая играла в популярных в двадцатых годах агитбригадах, представлявших собой нечто среднее между самодеятельностью и профессиональным театром. Поженились они в 1924-м, а в мае следующего года родился сын. Александров назвал его в честь звезды немого кино, популярного американского артиста Дугласа Фэрбенкса; правда, позже это экстравагантное имя заменили на более приемлемое, не вызывающее лишних вопросов – Василий.

Семейная жизнь Ольги и Григория складывалась не лучшим образом, дело явно шло к окончательному разрыву. Аналогичная ситуация складывалась у Любови и Франца. Иностранный специалист быстро понял, что, когда людей, помимо всего прочего, объединяет общая работа, да еще творческая, которой они захвачены целиком, человеку со стороны соперничать практически невозможно. Первое время он еще на что-то надеялся и думал, что его возлюбленную и режиссера связывают только отношения подчиненной и начальника – ведь все участницы съемочной группы восхищались красавцем Григорием Васильевичем, уверенно и победительно руководившим работой коллектива. Однако вскоре иллюзии Франца развеялись – Орлова не могла да и не хотела сдерживать своих истинных чувств. И тогда австриец потихоньку, деликатно, без истерик и упреков покинул сцену – уехал в Москву, а потом и к себе на родину.

Это был тот самый случай, когда «отряд не заметил потери бойца». Франц – человек посторонний, киношникам нет до него дела. Фильм продолжал сниматься, все были заняты своими проблемами, когда на труппу свалилась неожиданная напасть – были арестованы авторы сценария, общие любимцы Николай Эрдман и Владимир Масс. Такая серьезная потеря весьма ощутима.

Все терялись в догадках: как, что и почему? Постепенно выяснилось, что будто бы на приеме у литовского посла в СССР Балтрушайтиса подвыпивший Василий Иванович Качалов прочитал несколько басен Масса и Эрдмана, полученных в свое время лично от Николая Робертовича. Когда спросили про авторов – честно их назвал. Высказывается предположение, что особое неудовольствие вождя – он там не присутствовал, но ему донесли – вызвала басня «Случай с пастухом»:

Один пастух, большой затейник,
Сел без штанов на муравейник.
Но муравьи бывают люты,
Когда им причиняешь зло,
И через две иль три минуты
Он поднял крик на все село.
Он был искусан в знак протеста.
Мораль: не занимай ответственного места.

Помимо этой многие сатирические миниатюры могли вызвать негодование вождя. Потеряв контроль над собой, Качалов веселил собравшихся на приеме самыми остроумными произведениями Масса и Эрдмана, а в их творческом активе имелись не только басни, но и пародии. Например, «Колыбельная» являлась откровенной насмешкой над Сталиным:

Видишь, слон заснул у стула.
Танк забился под кровать,
Мама штепсель повернула.
Ты спокойно можешь спать.

За тебя не спят другие.
Дяди взрослые, большие.
За тебя сейчас не спит
Бородатый дядя Шмидт.

Он сидит за самоваром
Двадцать восемь чашек в ряд, —
И за чашками герои
о геройстве говорят.

Льется мерная беседа
лучших сталинских сынов
И сияют в самоваре
двадцать восемь орденов.

«Тайн, товарищи, в природе
Не должно, конечно, быть.
Если тайны есть в природе,
Значит, нужно их открыть».

Это Шмидт, напившись чаю.
Говорит героям.
И герои отвечают:
«Хорошо, откроем».

Перед тем как открывать,
Чтоб набраться силы,
Все ложатся на кровать.
Как вот ты, мой милый.

Спят герои, с ними Шмидт
На медвежьей шкуре спит.
В миллионах разных спален
Спят все люди на земле…

Лишь один товарищ Сталин
Никогда не спит в Кремле.

Сам Качалов не пострадал, даже получил через год почетное звание народного артиста СССР. Кара настигла авторов: через полтора месяца после ареста они уже находились в Сибири, обоих приговорили к трехлетней ссылке. Владимира Масса отправили в Тобольск Тюменской области, Николая Эрдмана – в Енисейск, севернее Красноярска. Василий Иванович потом казнился, переживал из-за того, что подвел писателей, предлагал родственникам пострадавших денежную помощь. Вероятно, в данном случае его самобичевание было чрезмерным: сатирики уже и раньше были взяты на заметку. Еще 9 июля заместитель председателя ОГПУ Генрих Ягода направил Сталину некоторые из этих басен, охарактеризовав их в сопроводительном письме как контрреволюционные. Он сразу предлагал арестовать авторов или сослать куда подальше (не в Гагры, разумеется). В том письме Ягоды назывался еще один соавтор – Михаил Вольпин, который вскоре был тоже арестован и из-за каких-то старых счетов с ГПУ получил наказание похлеще – его заключили в лагерь.

До киношников дошли слухи, что запрещена уже напечатанная книга про ленинградского режиссера и художника

Николая Акимова. Причина – в ней опубликованы шаржи на Масса и Эрдмана, упоминаются их фамилии, и теперь весь тираж пойдет «под нож».

Съемочная группа пришла в уныние: теперь, глядишь, фильм вообще могут запретить. Орлова тоже тяжело переносила случившееся – неужели не наступит ее звездный час? Ведь она как никогда близка к широкой популярности, почету, славе, а теперь все ее надежды могут рухнуть.

Свое беспокойство артистка пыталась заглушить вином. Позже ходили слухи, что Александрову пришлось лечить ее от алкоголизма. Это обычные сплетни. Даже сейчас женский алкоголизм практически невозможно вылечить, а тогда и подавно. Но тяжело же постоянно находиться в стрессовом состоянии: родители – дворяне, первый муж арестован, близкая удача может в любой момент выскользнуть из рук. Попробуй тут не выпить от отчаяния! Может, и Любовь Петровна слегка выпивала, однако масштабы ее «запоев» для большинства наших соотечественников покажутся смехотворными. Да и не выглядят выпивающие люди так хорошо, как очаровательная, с лучистыми глазами исполнительница роли Анюты.

Орлова от природы шатенка, однако вкус режиссера ориентировался на западных кинозвезд, которые в основном были блондинками. Он настоял на том, чтобы Любовь покрасила волосы в платиновый цвет, и отныне зрителям трудно представить себе ее другой – настолько удачна эта метаморфоза внешности. Такой актрисой хочется любоваться как можно дольше, и это отразилось на сценарии. Поначалу роль Анюты была второстепенной, но по ходу съемок для нее дописывали некоторые сцены.

Вся творческая группа находилась под обаянием Орловой. Артистка Елена Тяпкина, игравшая роль хозяйки виллы, матери Елены (в титрах она почему-то названа мачехой), вспоминала: «Работать с нею было легко и приятно. Она была партнером, о котором можно только мечтать. И атмосфера, которая царила на съемках, во многом была обязана доброму и светлому нраву Л. Орловой».[17]

Уточним – нормальная атмосфера держалась до ареста В. Масса и Н. Эрдмана, потом она помрачнела. Правда, исчезновение сценаристов не отразилось на ходе съемок – картину досняли, естественно, не указав фамилии ссыльных авторов в титрах, где остался один Александров. Однако на пути к экрану у «Джаз-комедии» оказалось еще много препятствий, в том числе и творческих.

Музыкой Дунаевского все были покорены настолько, что

словам песен не придали большого значения. Их сочиняли случайные люди, и тексты были начисто лишены не то что поэтических находок, а элементарной выразительности. Леонид Утесов вспоминал, что припев «Марша веселых ребят» заканчивался такими словами, которые он пел, обращаясь к стаду:

А ну, давай, поднимай выше ноги,
А ну, давай, не задерживай, бугай!

Страшно представить, что могли слышать зрители вместо ставшего теперь хрестоматийным «И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет». Между тем эти слова появились в известной мере случайно. Уже все песни были записаны, когда Утесов встретился в Москве с Лебедевым-Кумачом и рассказал ему о них. Фельетонист «Крокодила», Василий Иванович раньше сотрудничал с утесовским джазом. Леонид Осипович исполнял некоторые песни с его словами, в частности «У самовара я и моя Маша» (правда, через шестьдесят лет появились сенсационные сообщения, будто на самом деле эта песня написана неким поляком). Обладавший неплохим литературным вкусом Лебедев-Кумач с пониманием отнесся к сетованиям Утесова и написал на ту же музыку новые слова: и для марша, и для лирической песни – «Сердце, тебе не хочется покоя».

Когда записывался первый вариант песен, исполняемых Орловой и Утесовым, чувствовавший себя премьером Леонид Осипович все время «тянул одеяло на себя». Бывало, звукооператор установит микрофон и отметит мелом места, где нужно стоять артистам. Только повернется, чтобы идти к пульту, Утесов отодвинет Орлову, а сам станет поближе к микрофону.

– Орлову плохо слышно! – скажет оператор и остановит запись. Опять поставит артистов на нужные места. Только пойдет к пульту, певец опять отодвинет Орлову.

Вспотевший от напряжения звукооператор недоумевал:

– Не пойму, что случилось с микрофоном. Утесов опять слышен громко, а Орлова – тихо.

Перспектива новой записи не очень-то привлекала. Однако, когда Леонид Осипович продемонстрировал на студии новые варианты, все пришли в неописуемый восторг. Разве можно отказаться от таких слов! Их записали и «наложили» на снятые раньше эпизоды. Поэтому, если присмотреться, можно заметить, что в фильме артикуляция губ у поющих артистов не совпадает со звуком.

Можно подумать, что подобная приблизительность объясняется тогдашним уровнем кинотехники, и она действительно еще была далека от совершенства. Однако Александров очень тщательно следил за этой стороной дела. В Америке он при каждом удобном случае знакомился с новинками аппаратуры, и с его легкой руки на московской кинофабрике был организован цех транспарантной съемки. Этот метод Григорий Васильевич «вывез» из Америки и впервые воспользовался им полтора года назад, когда снимал короткометражку «Интернационал», теперь же решил применить на съемках «Джаз-комедии» в большем масштабе. Суть способа заключается в том, что на любую ранее заснятую пленку, фон, можно наложить изображение с участием актеров. Поэтому иногда на черноморском побережье оператор Нильсен снимал только пейзаж, артисты снимались в павильоне, а позже оба изображения совмещались на киностудии – в транспарантом цехе. Таким образом, например, были сделаны сцены признания Кости в любви к Анюте, выступление оркестра в Большом театре, проезд катафалка по ночной Москве.

Съемки фильма затянулись надолго, но к концу 1933 года все было готово. И тут случилось то, чего все боялись. То ли из-за печальной судьбы сценаристов, то ли по другой причине «Джаз-комедия» надолго оказалась на полке. Прошла зима, месяц тянулся за месяцем, а судьба картины по-прежнему оставалась под вопросом. Орлова кусала губы: неужели ее кинокарьера, на которую она возлагала столько надежд, закончится, так и не успев толком начаться?

Глава 6
Грустные дни «Веселых ребят»

Люблю людей, люблю природу,
Но не люблю ходить гулять,
И твердо знаю, что народу
Моих творений не понять.

Владислав Ходасевич

Уже доносились первые отзывы о новой звуковой картине, которую пока видел только узкий круг специалистов, имеющих отношение к кино. Очень легковесная тематика, говорили перестраховщики, слишком уж несерьезно: джаз, пьяное стадо, драка музыкантов. В такое время, в такую эпоху требуется затрагивать более важные для общества проблемы.

Недовольный ропот настораживал Шумяцкого. У мастеров искусств тогда было принято чуть что бросаться за помощью к Горькому. Начальнику ГУКФа хотелось показать классику новый фильм, однако это оказалось не так-то просто: на Алексея Максимовича навалилось много работы, связанной с подготовкой писательского съезда. А в мае случилась семейная трагедия – умер его сын Максим Пешков. Нелепо в такой момент лезть к Горькому с комедией. Однако прошло какое-то время, и Борис Захарович организовал просмотр фрагментов фильма у писателя в Горках, тем более что Александров знаком с Горьким – впервые оказавшись в Москве, приходил к нему «босоногим комиссаром». Пускай Алексей Максимович удостоверится, что дал путевку в жизнь настоящему таланту!

Картину везли, слегка побаиваясь за исход предприятия. У Горького наступил период, когда он возражал против всякой критики, декларировал, что пролетариату и крестьянству от искусства требуются только положительные примеры. А в «Джаз-комедии» все-таки показаны советские мещане. Однако все обошлось как нельзя лучше. Алексея Максимовича комедия привела в полный восторг. Особенно он расхваливал Орлову: «Здорово играет эта девушка!» Понравилась драка музыкантов на репетиции. Говорил, что в Америке так не дерутся, у них кишка тонка. Там в моде ограниченный множеством правил бокс. А вот так разухабисто, чтобы литаврами по голове или мордой по клавишам – до этого им не додуматься. Единственное, что не понравилось да и не могло понравиться автору обличительной статьи «О музыке толстых», так это американское словечко

«джаз». Горький посоветовал заменить служебное название «Джаз-комедия» на «Веселые ребята», что и было сделано. Правда, по другим сведениям, новое название придумал сотрудник «Комсомольской правды» Михаил Долгополов, который регулярно писал для своей газеты репортажи со съемок.

Когда картина еще не была закончена, ее удалось показать Сталину, который с некоторыми членами Политбюро приехал в вотчину Шумяцкого – Управление кинофотопромышленности, находившееся в Малом Гнездниковском переулке, 7, в доме, который до революции принадлежал крупному нефтепромышленнику Лианозову. Как ни странно, в Кремле просмотрового кинозала тогда еще не было.

В тот вечер, точнее сказать, в ночь с 13 на 14 июля, члены Политбюро сначала смотрели документальную картину «Челюскин», напомнившую им о героической эпопее, волнениях, напряженных ожиданиях, восторженной встрече челюскинцев и летчиков. После серьезной ленты Шумяцкий предложил для разрядки посмотреть не совсем, правда, готовую веселую музыкальную картину с Утесовым. Жданов и Каганович запротестовали, начали ворчать: да ну его, он безголосый, способен исполнять лишь блатные песни (слушали, значит!). Однако Борис Захарович их уговорил, вожди посмотрели фрагменты и остались очень довольны – хохотали, не переставая.

В ГУКФ часто привозили недомонтированные картины. Авторы понимали, что все равно придется что-то менять. Так зачем же стараться, вылизывать, наводить блеск? Пускай начальники разных рангов сделают свои замечания, потом их можно чохом учесть. Полностью «Веселых ребят» советские лидеры посмотрели 21 июля. Демонстрация фильма сопровождалась непрекращающимся смехом. Особенно понравились сцены с пьяными животными, путаница в мюзик-холле, драка на репетиции…

Вождю комедия тоже пришлась по душе. «Очень веселая картина, – сказал он. – Я как будто месяц в отпуске провел. Будет полезно показать ее всем рабочим и колхозникам. Это то, что надо». Однако не удержался, чтобы не добавить ложку дегтя: «Только отнимите картину у режиссера, а то он ее испортит».

Между тем противники «Веселых ребят» без устали нападали на комедию. Их не остановило даже то, что Сталин несколько раз прилюдно похвалил ее, оценил как интересную и яркую, благожелательно отозвался об игре Орловой и Утесова, одобрил веселых ребят из джаза, нашел преимущества перед американскими картинами аналогичного жанра. Говорил о замечательных песнях, которые нужно обязательно

популяризировать, записать на грампластинки. Однако противники никак не могли угомониться. Особенно усердствовали народный комиссар просвещения РСФСР А. С. Бубнов и А. И. Стецкий – заведующий агитпропом ЦК ВКП(б). Эти двое прямо как с цепи сорвались, можно даже подумать, что комедия нанесла им личное оскорбление – при каждом удобном случае они поливали фильм грязью и вешали на него оскорбительные ярлыки: контрреволюционный, хулиганский, фальшивый…

Наслушавшись их, многоопытный Александр Довженко, выступая на общественном просмотре в Доме кино, сказал, что за такую работу нужно послать по этапу не только режиссера Александрова, но и всех, кто был причастен к этой работе.

Однако «Веселым ребятам» предстояли другие дороги.

Пятого августа в Венеции должна была открыться вторая международная выставка кинематографических искусств – так тогда назывался ставший затем традиционным кинофестиваль, один из самых престижных в мире. Советская делегация намеревалась представить там большую программу художественных и документальных фильмов: некоторые целиком, другие фрагментами. Одно из главных мест тут занимали «Веселые ребята» – имелись все шансы на то, что картина по итогам выставки окажется в числе лучших. Уже все было готово к отъезду, и вдруг 28 июля Главрепертком, подразделение Наркомпроса РСФСР, бубновская вотчина, запретил фильм Александрова к вывозу. Выяснилось это в последний момент – на вокзале, когда им не выдали документы на отправку. А сроки поджимают, еще чуть-чуть и будет поздно.

Между чиновниками двух ведомств началась упорная борьба. Главрепертком, словно издеваясь, был готов пойти на компромисс – послать на международный смотр первую половину «Веселых ребят». В конце концов разгневанный Шумяцкий написал письмо о сложившейся ситуации Сталину, после чего конфликт был разрешен.

Кинематографисты изрядно потрепали себе нервы, но это было не напрасно. В основную советскую программу были включены четыре фильма: документальный «Челюскин», «Гроза», «Петербургская ночь» и «Веселые ребята». Получился своеобразный бенефис Орловой – она снималась в двух картинах из четырех. Делегацию возглавлял сам Шумяцкий. Вместе с ним поехали режиссеры В. Петров («Гроза»), А. Шафран («Челюскин») и Г. Рошаль («Петербургская ночь»). Григорий Львович должен был представить на смотре и «Веселых ребят», которым для «парадного» выхода дали более понятное для иностранцев

название – «Москва смеется». Все фильмы были одобрительно приняты и зрителями, и прессой, не скупившейся на хвалебные отзывы. Советская подборка завоевала «Золотой кубок выставки», а музыкальная комедия вообще произвела фурор.

Напомним вкратце фабулу фильма. В курортном местечке проживает музыкально одаренный пастух Костя Потехин. В результате путаницы на пляже его принимают за иностранного дирижера и приглашают в один богатый дом, точнее сказать, салон. Когда недоразумение выяснилось, его оттуда прогнали, к великому сожалению домработницы Анюты. Однако Костю продолжают преследовать случайности – его вновь приняли за того самого дирижера, и ему даже пришлось выступить с оркестром на концерте. Со сцены он убежал из-за преследования пожарных, но случайно находившиеся в зале музыканты коллектива «Дружба» поняли его незаурядность и пригласили к себе, чтобы он руководил ими. Тем временем завистливая и бездарная хозяйка прогнала с работы обладавшую прекрасными вокальными данными Анюту. В первый же вечер изгнанница познакомилась с музыкантами Костиного оркестра, который, несмотря на сложные условия для репетиций, вмиг превратился в слаженный ансамбль. Музыканты и присоединившаяся к ним Анюта с успехом выступают на концерте в Большом театре.

По количеству экранного времени, по числу эпизодов с ее участием Анюта уступает не то что Косте, но даже своей «хозяйке», незадачливой певице Елене. И все же именно домработница оказывается в центре внимания – Орлова была совершенно неотразима, до такой степени очаровательна, что остальные исполнители рядом с ней меркли и уходили в тень. Ничто не могло испортить ее обольстительную красоту, все было к лицу этой женщине – и лохмотья домработницы, и белый сценический цилиндр. В «Веселых ребятах» она – звезда первой величины. Вот только наши зрители об этом еще не знали: картину никак не удавалось выпустить на экраны.

Казалось бы, после успеха в Венеции, где фильм был включен в получившую высокую оценку советскую программу, ему нужно дать «зеленую улицу». Так нет же: когда Шумяцкий – с 1933 года его должность называлась «начальник Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР» – отрапортовал Сталину об успехе, вечно всем недовольный вождь только поморщился. Плохо, мол, что буржуазной публике нравится пролетарское искусство, не должно этого быть, оно призвано вызывать у врагов зубовный скрежет. Поэтому Борис Захарович, который утаил от вождя, что фильм в основном хвалили за отсутствие советской идеологии и коммунистической

пропаганды, не очень-то спешил с премьерой «Веселых ребят» в Советском Союзе. Тем более что ругательные отзывы нет-нет да и обрушивались на головы авторов. Причем невозможно было предсказать, откуда последует очередной залп.

В августе состоялся долго готовившийся Первый Всесоюзный съезд советских писателей – это выдающееся событие, послужившее консолидации литературных сил, занесено на скрижали нашей истории. Страна следила за работой съезда, пресса подробно освещала его ход, все выступления печатались в газетах. Каждый день было по два заседания – утреннее и вечернее. Но ведь инженерам человеческих душ тоже требуется отдых. 25 августа в кинотеатре «Ударник» для делегатов съезда Главное управление кинофотопромышленности организовало просмотр «Веселых ребят». Приняли картину хорошо, несколько раз показ сопровождался аплодисментами. А через четыре дня, 29 августа, выступая на съезде, поэт Алексей Сурков ни с того ни с сего разругал ее почем зря:

> «У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди овеществляющих эту политику в произведения развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой „лимонадной“ идеологии считаю, например, недавно виденную нами картину „Веселые ребята“, картину, дающую апофеоз пошлости, где во имя „рассмешить“ во что бы то ни стало во вневременный и внепространственный дворец, как в Ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения „почтеннейшей публики“ издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же „благородной“ цели утесовские оркестранты, „догоняя и перегоняя“ героев американских боевиков, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвейские пиджаки и штаны. Создав дикую помесь пастушьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверное думали, что честно выполнили социальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем, над искусством!»[18]

Пройдет четверть века, и Александров предложит поэту-хулителю, ставшему к тому времени его соседом по дачному поселку, написать слова песен для своего нового фильма «Русский сувенир». Правда, у того ничего не получится.

Такие искренние выступления против «Веселых ребят» настораживали Шумяцкого. Ведь не глуп же Сурков, и в чувстве юмора ему тоже не откажешь, он даже писал сатирические стихи. Однако находит убедительные слова для критики. Поэтому Борис Захарович не форсировал премьеру фильма. Подождем. За границей пусть смотрят – конечно, если заплатят деньги. Иностранцы покупали, выручка от «Веселых ребят» была хорошая. Осенью Александров возил фильм в Ригу, в буржуазную Латвию. Тамошние прокатчики попросили дать вместо «родного» более кассовое название, венецианское «Москва смеется» им тоже не нравилось, тогда режиссер придумал – «Скрипач из Абрау». Фильм принимался очень хорошо, а известный эстрадный певец 30-летний Константин Сокольский передал для Дунаевского письмо, в котором просил разрешения включить в свой репертуар песню «Как много девушек хороших». Причем не только петь, а даже хотел записать ее на грампластинку, и уверял, что запись будет великолепного качества – рижская студия «Бонофон» относилась к числу ведущих звукозаписывающих фирм Европы.

Несколько месяцев подряд Орлова сильно нервничала: неужели «Веселых ребят» ожидает судьба «Любви Алены» и вся титаническая работа пойдет насмарку? Фильм может принести ей большую популярность. Неужели жар-птица упорхнет из ее рук?! Минусом картины было то, что два автора сценария арестованы и находятся в ссылке. В остальном какие могут быть нарекания! К тому же фамилии Масса и Эрдмана в титрах не указаны.

Дома Любовь Петровна пугалась каждого телефонного звонка: что-то он принесет на этот раз, хвалу или хулу? Новости, словно на качелях, то радостные, обнадеживающие, то мрачные. Ко всему прочему не вовремя появился «Чапаев», вокруг которого поднялся невиданный ажиотаж. Все другие советские фильмы сравнивали с произведением братьев Васильевых, и в подавляющем большинстве случаев сравнение оказывалось в пользу «Чапаева». 18 ноября «Литературная газета» посвятила ему целую полосу. Наверху аршинными буквами – «Праздник советского искусства». Несколько восторженных статей предварялись редакционным обращением, где лягнули именно «Веселых ребят». Можно подумать, нет других примеров! Главное, зрители еще не видели их комедию, а ее уже ругают. Пишут: «Чапаев» зовет в мир больших идей и волнующих образов. Он сбрасывает с нашего пути картонные баррикады любителей безыдейного искусства, которым не жаль большого мастерства, потраченного, например, на фильм «Веселые ребята».

И Сергей Михайлович Эйзенштейн туда же. А ведь он старый Гришин товарищ, соратник. Они вместе работали, три года

находились за границей, да не где-нибудь, а в США и Мексике, общались с мировыми знаменитостями. Казалось, мог бы поддержать друга. Так нет: тут же, в «Литературной газете», его огромная статья «Наконец!». То есть наконец-то вышел по-настоящему хороший фильм. О «Веселых ребятах» ни слова. Смысл статьи в том, что все сделанное в советском кино, особенно звуковом, до «Чапаева» не заслуживает добрых слов.

Благо, по иронии судьбы в этот же день в «Правде» была опубликована рецензия на «Веселых ребят», которые принесла фильму победные очки. Что бы ни писала «Литературная газета», ее слова рядом с «Правдой» меркнут, потому что «Правда» – главный партийный орган.

В рецензии под названием «Искусство веселого трюка» критик О. Давыдов писал, что режиссер поставил перед собой задачу использовать в картине опыт американских трюкачей. Но те достигли в своем деле совершенства, нам у них еще учиться и учиться. «Талантливый постановщик проявил очень много выдумки (но и немало подражательности далеко не лучшим образцам американского комизма), много выдающегося технического мастерства и художественного вкуса, у него действуют быки, коровы, буйволы, свиньи вперемежку с людьми, есть много смешных сцен, есть отдельные прекрасные кадры, совсем вразнобой с общим стилем картины, например, замечательные, по Рубенсу сделанные кадры жизнерадостного веселья в первой части фильма. Остроумно, пожалуй, лучше всего сделана музыкальная часть картины, и хотя сцены длительной драки на американский вкус вульгарны на наш вкус, но эта драка замечательно иллюстрируется джазом».

Из артистов в рецензии отмечена только Орлова, игра которой названа превосходной.

Рецензия в «Правде» и даже ворчание «Литературной газеты» были верными признаками того, что дело близилось к премьере. К концу ноября стало ясно, что она будет назначена со дня на день, как вдруг грянула новая беда – 1 декабря в Ленинграде был застрелен Киров. Занимавший несколько ключевых постов в партийной иерархии Сергей Миронович был популярным политиком, и людей охватила искренняя скорбь. Повсеместно проходили митинги, участники которых требовали наказать убийцу Кирова как можно строже. Официально днями траура были объявлены 3, 4 и 5 декабря. В обществе поселились не только горечь, но и тревога. 4 декабря, во вторник, газеты опубликовали суровое постановление Президиума ЦИК Союза ССР, в котором предлагалось:

«1) Следственным властям – вести дела обвиняемых в подготовке или совершении террористических актов ускоренным порядком;

2) Судебным органам – не задерживать исполнения приговоров о высшей мере наказания из-за ходатайств преступников данной категории о помиловании, так как Президиум ЦИК Союза ССР не считает возможным принимать подобные ходатайства к рассмотрению;

3) Органам Наркомвнудела – приводить в исполнение приговоры о высшей мере наказания в отношении преступников названных выше категорий немедленно по вынесении судебных приговоров».

Получается, теперь можно казнить любого человека, просто объявив его террористом или немецким шпионом. Разве в такой обстановке до комедий?! О какой премьере может идти речь? Какой там пьяный поросенок за праздничным столом, которого пытается съесть подслеповатый гость? Как можно показывать разухабистые пляски с притопом, до того ли сейчас! Героический «Чапаев» – это да, все прочее – побоку. В одном из писем Александрову Дунаевский съехидничал по поводу излишней серьезности: «Я слышал, что уголовный кодекс дополняется примечанием к статье 58 о том, что непосещение „Чапаева“ или дача о нем плохих мнений будет преследоваться по закону и караться десятикратным принудительным посещением фильма». [19]

И все же Сталин решил устроить перед Новым годом разрядку. Судя по всему, при желании он сможет годами держать людей в напряжении, а пока дадим народу кратковременную передышку. Премьера «Веселых ребят» состоялась 25 декабря в «Ударнике» – первом в СССР звуковом кинотеатре. Присутствовала вся творческая группа, кроме Утесова, у которого уже давно были объявлены афишные концерты в Ленинграде, и он не мог их отменить. После сеанса возбужденные успехом киношники отправились на банкет в «Метрополь». Поэтому нельзя сказать, будто на следующее утро Любовь Орлова проснулась знаменитой – под утро она только легла спать, а проснулась во второй половине дня, зато уж такой знаменитой, что дальше некуда.

Отныне в популярности с ней не могла соперничать никакая другая советская артистка.

Фильм был отпечатан фантастическим для того времени тиражом – 5337 копий! Зрители ломились на «Веселых ребят», имена исполнителей главных ролей были у всех на устах. Вскоре кто-то из общих знакомых поехал в Енисейск проведать

томящегося в ссылке Эрдмана, и Любовь Петровна передала с оказией письмо:

> «Дорогой Коля!
>
> Прежде всего поздравляю Вас с большим успехом нашей фильмы!
>
> Я надеюсь, что Вы скоро сами увидите и оцените «Веселых ребят», по-своему…
>
> Я очень довольна картиной, как за себя, так за Гришу, за Вас, за всю группу – поработали недаром…»[20]

Николаю Робертовичу удалось посмотреть картину только спустя год: место его ссылки было изменено на Томск, и по пути туда из-за бюрократических проволочек он неделю провел в Красноярске, где удалось сходить в кино. Впечатление было такое, что написать исполнительнице роли Анюты тактичный Эрдман не мог. Написал матери: «Смотрел „Веселых ребят“. Редко можно встретить более непонятную и бессвязную мешанину. Картина глупа с самого начала и до самого конца. Звук отвратителен – слова не попадают в рот. Я ждал очень слабой вещи, но никогда не думал, что она может быть до такой степени скверной».[21]

Один из авторов сценария имел право на столь зубодробительный отзыв – когда он сочинял, ему представлялся совсем другой фильм. Многие критики тоже отзывались о «Веселых ребятах» с прохладцей. Произошла своеобразная конфронтация: часть газет поддерживала картину, хвалила, другая часть не упускала случая, чтобы лишний раз ругнуть ее. Своего апогея пикировка достигла в феврале 1935 года. Ее невольным катализатором послужила картина американского режиссера Джека Конвея «Вива Вилья», которая вне конкурса демонстрировалась на проходившем тогда в Москве первом советском кинофестивале. Это его официальное наименование – советский, на самом же деле он был международным и в нем участвовали представители двадцати трех стран. Вскоре после показа «Вива Вилья» – кстати, фильм был отмечен возглавлявшимся Эйзенштейном жюри за «исключительные художественные качества» – в «Литературной газете» появилась фельетонная реплика поэта Александра Безыменского «Караул! Грабят». Автор делал вид, будто искренне возмущен тем, что в американском фильме мексиканские крестьяне пели марш из «Веселых ребят». Он ехидно обращался к авторам фильма:

> «Тов. Дунаевский! Тов. Александров! Почему же вы спите? Единственное, что есть хорошего в вашем плохом

фильме, это – музыка. А ее похитили…

Восстаньте!

Забудем, что шествие пастуха Кости в «Веселых ребятах» более чем напоминает вступительную панораму из фильма «Конгресс танцует», что в картине «Воинственные скворцы» тоже стреляют из лука чем-то похожим на кларнет, что очень многие буржуазные ревю в кино «похожи» многочисленными кусками на «Веселых ребят»»[22]

Далее шло прямое обвинение в плагиате – в том, что, побывав в Мексике, обладавший хорошим музыкальным слухом Александров запомнил там мелодию, которую позже напел Дунаевскому для марша.

Киношники ответили на этот выпад одновременно, 5 марта, двумя залпами: Александров и Дунаевский в газете «Кино», их покровитель Шумяцкий – в «Комсомолке». Они обвиняли «Литературку» в пуританизме, мещанстве, ограниченном кругозоре, клевете, заушательстве, беспринципности, самодовольном невежестве. А самого Безыменского в черной зависти – не приняли у него бездарный киносценарий «Дуэль», вот он и мстит более удачливым людям.

«Мелодия была написана в декабре 1932 года, т. е. за год до выхода американского фильма на экраны США. Старую мексиканскую песню Александров вывез из Мексики и подсказал Дунаевскому, – возмущался председатель ГУКФа. – Однако композитор взял из нее буквально два такта. Эту же народную песню использовали для своего фильма американцы. Т. е. налицо вполне законное совпадение источников, а не плагиат».[23]

Возможно, именно отсюда «вырос» эпизод фильма «Антон Иванович сердится» – когда композитор Керосинов приносит заказанную ему песню, в которой слушатели узнают «По улицам ходила большая крокодила». В ответ на обвинения возмущенных артистов композитор кричит: «Мещане! Вы когда-нибудь слышали слово „фольклор“?!» А перед уходом соглашается: «Ладно, я изменю два такта».

Уже на следующий после этой отповеди день «Литературная газета» открыла пальбу по трем мишеням: музыке «Веселых ребят», текстам песен и фильму в целом. «Музыкальную» линию продолжил Безыменский. Он был настроен сравнительно миролюбиво: сколько тактов совпало, я не считал. Услышал, что мелодии очень похожи, вот и удивился. Имею право. Более раздраженно выступил поэт Семен Кирсанов. Он утверждал, что год назад режиссер Александров предложил ему написать

несколько песен для снимающейся кинокомедии, даже наиграл «рыбу» – музыку с нескольких мексиканских пластинок (вот ведь далась им эта Мексика!). Через какое-то время Кирсанов песни написал, однако режиссер потребовал их переделать – ему была нужна полная аполитичность текста. У поэта так не получилось, и их совместная деятельность заглохла. Когда же фильм вышел, то Кирсанов с изумлением узнал в песнях Лебедева-Кумача слегка переделанные свои строчки. А в песне Анюты вообще был использован без изменений целый куплет.

Тяжелая артиллерия в атакующей тройке была представлена обширной статьей Бруно Ясенского – польского писателя, члена Французской компартии, в 1929 году переехавшего в СССР. После выхода романа «Человек меняет кожу», о создании оросительной системы Вахшстроя, он стал депутатом Сталинабадского горсовета и членом ЦИК Таджикистана. Для начала Ясенский просто охаял фильм, написав, будто через два месяца зрители начисто забыли о нем (полная чушь – «Веселых ребят» до сих пор прекрасно помнят). Это явная неудача, не унимался писатель, и нечего выдавать ее за знамя нового жанра. Тут ведь не только музыка, тут много чего содрано с зарубежных лент. Дальше приводятся примеры. Пастух с любимой коровой и неотступно следующим за ним стадом – это из ленты Бестера Китона «Моя корова и я». Корова в постели – из «Золотого века» испанца Буньюэля. Человек, который танцует, опоясавшись веревкой, на другом конце которой привязана корова, – «Золотая лихорадка» Чарли Чаплина, правда, там привязана собака. От Чаплина пришел и живой барашек, поставленный вместо игрушечного. Катафалк в роли веселого экипажа благополучно «приехал» из фильма француза Рене Клера «Антракт» и так далее. Поэтому нечего с пеной у рта защищать картину, в которой столько эпизодов заимствовано у других режиссеров.

Хорошо еще, что Ясенский не видел фильм Штернберга «Марокко» с Марлен Дитрих – иначе бы знал, откуда для финала «Веселых ребят» позаимствован цилиндр Анюты. А если бы писателю попалась на глаза известная музыкальная комедия американца Рубена Мамуляна, кстати, до эмиграции бывшего одним из учеников Е. Б. Вахтангова, «Люби меня сегодня вечером», где скромный портной ехал за аристократом, не заплатившим за работу, попадал в замок к его родственникам и был там принят за полноправного гостя, то можно представить степень его негодования.

Тем не менее Шумяцкий защищал любимое детище, словно орлица орленка. По его инициативе была моментально создана экспертная комиссия, в которую вошли семь человек: два крупных

музыковеда Городинский и Челяпов, функционер из секции творческих работников кинематографа Кринкин, кинорежиссеры Райзман и Рошаль, представитель правления Союза писателей поэт Сурков и журналист из «Литературной газеты» Плиско. Уже 7 марта комиссия вынесла свой вердикт:

> «Прослушав марши из картины „Веселые ребята“, музыку картины „Вива Вилла“ и песню „Аделита“ из сборника мексиканских народных песен, установила: что в музыке марша фильма „Веселые ребята“, и в музыке марша фильма „Вива Вилла“ имеется использование одного и того же народного мексиканского мелодического оборота, тематически преобразованного, в результате чего мы имеем два различных самостоятельных, оригинальных произведения. Таким образом, в данном случае не может быть и речи о плагиате».[24]

Любовь Петровна очень переживала за своего друга и была рада, когда страсти сошли на нет. Дунаевский по-прежнему жил в Ленинграде, однако челноком сновал в Москву – еще до премьеры «Веселых ребят», с октября прошлого года, Александров привлек композитора для работы над своим следующим фильмом. Что касается предыдущего, то ему была уготована долгая жизнь, в которой радости чередовались с неприятностями. В общем хоре похвал нет-нет да и слышались гневные филиппики. «Трудно представить себе большую клевету на советскую действительность, чем „Веселые ребята“. Холодное чувство омерзения не покидает зрителя с первых же кадров. Кто эти люди, мелькающие на экране? Откуда выкопал этих уродов дотошный режиссер? И что это вообще все значит? Грязь, издевательство! Смотришь, закипая злобой, и досадливо только замахнешься с плеча! Режиссер видит советскую действительность через какую-то призму недоразвитых чувств: фильм дает о ней такое же представление, как обглоданный пень о зеленом дремучем лесе».[25]

Это послание украинского зрителя написано летом 1938 года. А драматург О. Ю. Левицкий рассказывал, как в 1951-м воспитатель Новочеркасского суворовского училища, осуждая на собрании прокатную стратегию директора клуба, ругал того за демонстрацию старой комедии: «Вы все видели кинокартину „Веселые ребята“. Вроде весело, и музыка играет, а что там поет пастух в самом начале? „Шагай вперед, комсомольское племя“. А кого он при этом гонит? Баранов. Мне добавить нечего».

Глава 7
«Цирк» приехал

Такие люди,
как мы с тобой,
могут делать с луной, что хотят.

Карл Сэндберг. Лунное рондо. Пер. А. Сергеева

В тридцатые годы прошлого века кино было одним из немногих культурных развлечений в советской стране и еще долго таковым оставалось. Шуточная триада пожирателей свободного времени – «кино, вино и домино» – была недалека от истины. В кино ходили семьями, наряжались не менее старательно, чем в театр. Влюбленные юноши приглашали туда девушек, почти не рискуя нарваться на отказ: если даже парень не нравится, все равно картину посмотреть хочется. Зрительские сборы были такими, что перед началом сеансов возле кинотеатров нередко можно было услышать сакраментальный вопрос: «Нет ли лишнего билетика?» Наиболее интересные эпизоды фильмов взахлеб пересказывались дома, в школе, на работе. Бесплатная устная реклама привлекала новые когорты зрителей. Имена популярных актеров были у всех на слуху. Выходили новые фильмы, и у зрителей появлялись новые кумиры: Игорь Ильинский, Борис Бабочкин, Михаил Жаров, Борис Чирков… Из женщин первой встала вровень с ними Любовь Орлова.

Буквально через несколько дней после премьеры «Веселых ребят» торжественно отмечалось 15-летие советского кинематографа. Декрет о национализации кинопромышленности В. И. Ленин подписал 27 августа 1919 года. Через несколько месяцев, к январю, она практически завершилась – производство и прокат окончательно стали советскими. В честь маленького юбилея 11 января 1935 года было принято постановление ЦИК СССР «О награждении работников советской кинематографии». Были отмечены 87 человек и фабрика «Ленфильм». Орловой было присвоено звание заслуженной артистки республики, Александров награжден орденом Красной Звезды. Военный орден для режиссера – неожиданная награда. На вручении «всесоюзный староста» М. И. Калинин оправдал такое решение, пошутив: «За храбрость и смелость в борьбе с трудностями кинокомедии».

Тут уместно вспомнить про обиду не самого последнего человека, приложившего руку к созданию «Веселых ребят», – Леонида Утесова, который получил в подарок всего лишь фотоаппарат. Причину такой немилости Леонид Осипович узнал через много лет. Незадолго до юбилея кинематографистов в Большом театре состоялся концерт по случаю завершения работы какого-то представительного совещания. На нем присутствовал и Сталин. В праздничном концерте принимал участие джаз-оркестр Утесова. Леонид Осипович решил появиться со своими музыкантами в зале через двери и прошествовать на сцену. Так и сделали. Музыканты на ходу играли, а Утесов пел темпераментную новинку – «Легко на сердце от песни веселой…». Зал хлопал в такт мелодии, а когда музыканты поднялись на сцену, зрители, продолжая аплодировать, встали. Вот это и не понравилось генеральному мизантропу. Ведь вставать и скандировать можно только при его появлении. Позже нелюбовь диктатора к Утесову стала общеизвестным фактом. Только заметив в программе его фамилию, он ворчал: «Чего этот сиплый тут?» Из какого-то списка поощряемых вождь вычеркнул Леонида Осиповича, буркнув: «Опять хрипатый!»

После того как Орлова и Александров расписались (это случилось в январе 1934-го), Любовь Петровна переехала к мужу на Страстной бульвар, дом 13а, квартира 2. Актриса и режиссер вели светский образ жизни. Блестящую пару часто приглашали на всякого рода торжества: премьеры, юбилеи, вернисажи. Приходилось бывать и на правительственных приемах. Вскоре звезда экрана познакомилась со Сталиным, который был несказанно удивлен, что она такая маленькая и худенькая.

– Это режиссер Александров во всем виноват, – пошутила Любовь Петровна, кивнув на стоявшего рядом мужа. – Совсем замучил меня.

Генсек с деланым возмущением погрозил ему пальцем:

– Товарищ Александров, не забывайте, что Орлова у нас одна. Беречь надо. Если с ее головы упадет хоть волосок, мы вас хорошенько накажем.

Содержание этой короткой беседы быстро стало известно всей стране. Правда, каждый рассказчик хотел придать своей версии максимум правдоподобности, а для этого требовалось кое-что подправить, сделав вождя более кровожадным. В действие вступил принцип «испорченного телефона». В окончательном варианте мифологический Сталин говорил Григорию Васильевичу:

– Если будете ее мучить, мы вас повесим.

В таком виде рассказ не имел смысловой законченности,

поэтому было придумано продолжение. Якобы Александров придурялся, делал вид, что не понимает, в чем его обвиняют, и испуганно переспрашивал:

– За что повесите, Иосиф Виссарионович?

– За шею, – мрачно пояснил кремлевский остроумец.

Еще одна из самых популярных легенд про Орлову, кочующая из публикации в публикацию, гласит о том, что будто бы при первом знакомстве Сталин спросил, какие заветные желания имеются у кинозвезды, чем он может помочь. Тогда артистка с замиранием сердца попросила узнать о судьбе своего первого мужа. Вождь якобы был недоволен такой просьбой, буркнул: «Вас примут» и отошел. Через несколько дней Любовь Петровну действительно принял какой-то высокопоставленный чин из ОГПУ, сказал, что ее прежний муж находится в ссылке в Казахстане, и если она желает, то может с ним воссоединиться.

Мифология роилась и роится вокруг всех известных людей – от голливудской звезды до нападающего заводской футбольной команды, от удара которого якобы ломаются штанги ворот. Им приписываются изречения и поступки, которые так же похожи на истину, как изнанка ковра на его лицевую сторону. Даже когда картину рисуют очевидцы, получается лишь бледная копия оригинала, сплошь и рядом искаженная до неузнаваемости. Так ведь очевидцев еще нужно найти. Кто мог правдиво поведать историю о том, как артистка просила вождя узнать о судьбе бывшего мужа? Ну, не Сталин же. И уж тем более не Орлова – ей подобные откровения нужны меньше всего. Остается еще некий человек из сталинского окружения, получивший от него задание узнать, что к чему. Существование такого порученца и вызывает самые большие сомнения. Потому что дай Сталин такое распоряжение, тот постарался бы выполнить его на совесть, а не тяп-ляп. Тогда он без особого труда узнал бы, что с 1934 года Андрей Каспарович Берзин проживает в Москве, возле Покровских Ворот, по адресу: Казарменный переулок, дом 8а, квартира 22, и работает в Наркомземе СССР.

Одиссея его такова. Арестованный в феврале 1930 года ОГПУ, он был привлечен к следствию по процессу Трудовой крестьянской партии. Его участие в этой и без того полумифической организации так и не доказали, но освободить строптивого партийца не могли – это означало признать ошибку «органов». В мае 1931 года Берзин в административном порядке был выслан на три года в Казахстан. Находясь в ссылке, он работал экономистом-плановиком в семипалатинской межрайконторе «Союзпромкорм». При организации новой Восточно-Казахстанской области он был привлечен на работу в

облплан в качестве старшего экономиста. Здесь он провел анализ состояния животноводства по переписи 1 июля 1932 года и предварительных итогов развития сельскохозяйственного производства области, составил эскиз плана развития сельского хозяйства во второй пятилетке.

Очутившись на низовой работе, Берзин признал ошибочность своих прежних взглядов, защитником и проводником которых был в последние годы работы в Наркомземе. «Пересмотром своих идеологических позиций, отказом от ошибочных взглядов я обеспечил себе возможность активного участия в социалистическом строительстве, – писал он в автобиографии. – За практическую же свою работу был награжден званием ударника и дважды премирован денежной премией».

Эти выводы Берзина могут показаться странными и поспешными. Ведь его ссылка пришлась на те годы, когда происходило одно из самых трагических событий прошлого века – в советских деревнях воцарился голод, в результате которого погибли миллионы людей. Причиной голодомора, как его сейчас называют, стал не столько неурожай, сколько хлебозаготовительная кампания властей, раскулачивание, «спецпереселения» зажиточных крестьян из южных районов страны в северные и восточные, продразверстка. Другими словами, это были следствия «сплошной коллективизации», против которой раньше возражал Андрей Каспарович, за что и пострадал.

Подавляющее большинство горожан об этом не знали – власти всячески постарались пресечь обмен информацией. Крестьяне из голодающих районов не могли выехать за их пределы, везде стояли заградительные кордоны, письма не доходили до адресатов. Беда настигла самые благодатные в климатическом отношении места – Украину, Поволжье, Ставрополье, Краснодарский край, республики Северного Кавказа. Съемочная группа «Веселых ребят», находясь рядом с неблагополучными районами, могла не знать про опухших от голода, озлобленных людей, евших уже не только мясо павших животных, – дело доходило до людоедства. Берзин же, как специалист, о бедствии, очевидно, знал и даже представлял его истинные масштабы, тем более что Казахстан сильнее всего пострадал от продовольственных затруднений – здесь от голода вымерла половина коренного населения, более миллиона человек.

Так или иначе, в июне 1932 года Берзин выступил с политической декларацией. Не поверить в искренность организатора первых совхозов было невозможно, и 14 сентября

того же года он был досрочно освобожден из ссылки. Однако еще какое-то время продолжал работать в Семипалатинске, в облплане, только теперь уже пошел на повышение – в феврале 1933 года экономист-плановик стал руководителем сельскохозяйственного сектора, а в апреле был назначен членом президиума облплана. Занимался он и общественной работой: состоял членом президиума облотдела Союза работников госучреждений и председателем бюро ИТС.

В новой должности Андрей Каспарович сделал анализ состояния сельскохозяйственного производства Восточного Казахстана за годы первой пятилетки, разработал план развития животноводства во второй пятилетке, составил предложения по реорганизации сельскохозяйственного производства области таким образом, чтобы создать сырьевую базу для оптимальных условий работы семипалатинского мясокомбината. Лишь успешно выполнив эти задания, Берзин вернулся в Москву.

В столице он направился в Наркомзем СССР, где его очень ценили, и написал своим каллиграфическим почерком заявление начальнику планово-финансового отдела: «Прошу предоставить мне соответствующую моей квалификации и практическому стажу работы работу в аппарате планово-финансового отдела». 27 сентября написал, на следующий день уже работал. Должности, разумеется, не идут ни в какое сравнение с прежними: сначала старший консультант сектора финансирования, с 25 мая 1935 года – главный консультант при начальнике отдела. Наученный горьким опытом, Берзин держался тихо, но это его не спасло – через год его арестовали повторно. Хорошо еще, что это случилось не в страшном 1937-м, когда его точно ждал бы расстрел. Андрей Каспарович пробыл в ссылке до окончания войны, когда ему позволили вернуться в Москву. Он навестил бывшую жену, был встречен любезно, но холодно, и вскоре отбыл к родственникам в Латвию, где и умер от рака в 1951 году.

Но в год своего первого громкого успеха Орлова не знала да и не слишком хотела знать о судьбе первого мужа. У нее были свои заботы: новый супруг постарался найти сценарий, где у нее была бы такая роль, в которой можно продемонстрировать все козыри – умение танцевать, петь, играть драматические переживания. Александрову приглянулась написанная И. Ильфом и Е. Петровым в соавторстве с В. Катаевым пьеса «Под куполом цирка». Поставленное по ней трехактное обозрение успешно шло в Московском мюзик-холле, причем первое представление почти совпало с премьерой «Веселых ребят» – 23 декабря 1934 года. Там участвовал прекрасный актерский состав, на долгие годы запомнившийся зрителям: Борис Тенин, Валентина Токарская,

Мария Миронова, Сергей Мартинсон. Эта комедия и легла в основу киносценария, по которому Григорий Васильевич поставил фильм, без особых изысков позаимствовав название у своего друга Чарли Чаплина. «Цирк» – так называлась лирическая трагикомедия, поставленная великим комиком в 1928 году.

Авторы переделали пьесу в сценарий без особого труда. Работали вместе с Александровым и, главное, с композитором Дунаевским, для чего месяца на полтора уезжали к нему в Ленинград. Очень много времени уделяли музыкальной «точке опоры» фильма – патетичной «Песне о Родине». И композитор, и автор слов Лебедев-Кумач предлагали много вариантов, однако долгое время никакой из них не вызывал единодушной поддержки. Первым попал в «десятку» поэт – «Широка страна моя родная» и другие слова первой строфы получили общее одобрение. С удачными словами композитор вскоре сочинил ныне всем известную мелодию, а скрупулезный Василий Иванович продолжал шлифовать текст, доводя его до блеска.

Вторую музыкальную комедию Григорий Васильевич создавал с учетом специфических возможностей Орловой, фильм делался конкретно «под нее», как сценарий «Веселых ребят» сочинялся «под Утесова». Однако необходимые формальности соблюдались – фотопробы проводились, хотя фактически выбор исполнительницы был сделан задолго до начала съемок. Обычно фотопробы делаются, когда приходится выбирать из нескольких претенденток, и режиссер должен доказывать руководству студии обоснованность своего выбора актрисы на ту или иную роль, именно опираясь на пробные снимки. Для «Цирка» фотопробы Орловой проводились, и снимки долгое время получались неудачными. Это был какой-то рок. Все только руками разводили, как же так: в жизни лицо у актрисы восхитительное, на экране в «Веселых ребятах» выглядела превосходно, а сейчас почему-то получается плохо. Все, кроме всегда спокойного Александрова, жутко перенервничали и истратили очень много пленки, прежде чем получились хорошие фотографии.

Зато в сентябре удалось подготовить и вопреки всем ожиданиям быстро снять эффектный эпизод с танцем на пушке. Дунаевский еще при подготовке «Веселых ребят» продемонстрировал, что по части джазовых, бравурных танцевальных мелодий его фантазия неистощима. Любовь Петровна показала, что бы ей хотелось исполнить – па в духе американского уанстепа и нашего до боли знакомого перепляса. Исаак Осипович в два счета придумал мелодию и тут же, на студии, инструментовал ее для оркестра. А Лебедев-Кумач практически экспромтом сочинил исполняемые Марион куплеты:

«Диги-диги-ду, диги-диги-ду, я из пушки в небо уйду».

Какое-то время Ильф и Петров интересовались проходившими съемками «Цирка», однако в октябре 1935 года сатирики на четыре месяца уехали в Америку. Вернувшись, они были возмущены теми исправлениями и дополнениями, которые режиссер сделал без их ведома в сценарии. Но прежде чем говорить о конкретных изменениях, следует сказать, что после их возвращения в Москву между сатириками и основной частью кинообщества пробежала черная кошка.

Дело в том, что у Шумяцкого появилась идея о строительстве специального киногорода, аналогичного американскому Голливуду, то есть огромной, расположенной в южном районе страны базы, которой могли бы пользоваться все студии страны, – с собственным энергохозяйством, техническим оснащением, соответствующей инфраструктурой. Это позволило бы увеличить количество выпускаемых фильмов и значительно снизить их себестоимость. Съемочным группам не пришлось бы подолгу простаивать в ожидании хорошей погоды или подачи электроэнергии, отпадала и нужда в строительстве дорогостоящих павильонов. Удешевление производства было одним из главных козырей предполагаемого проекта. Впервые об этом начальник Главного управления кинофотопромышленности написал 21 июля 1934 года в докладной записке Сталину, затем неоднократно говорил на разных совещаниях: последний раз 13 декабря 1935 года на Всесоюзном совещании высших партийных руководителей, где выступал с докладом в присутствии членов ЦК.

В принципе склонный к гигантомании Иосиф Виссарионович отнесся к идее Шумяцкого благожелательно, попросил план строительства города-мечты, дал добро на проведение подготовительных работ. Ему по душе пришлась идея в чем-то утереть нос Америке. Поддержал Бориса Захаровича и Орджоникидзе, курировавший промышленность и энергетику. По расчетам Шумяцкого, на строительство такого города требовалось четыре года. Были сделаны первые шаги в этом направлении. И вот уже корреспондент «Правды» сообщает из Симферополя: «Комиссия Главного управления кинофотопромышленности по изысканиям места для строительства киногорода закончила обследование Крыма. Особо тщательно был изучен район Форос – Ласпи – Байдарская долина, который в крымских условиях признан комиссией наилучшим. Вчера комиссия в полном составе выехала в Сочи, откуда начнет обследование Черноморского побережья Кавказа».[26]

В Москве работавшим над циклом путевых очерков

«Одноэтажная Америка» Ильфу и Петрову кто-то из руководства Союза писателей подсказал идею поделиться своими впечатлениями непосредственно со Сталиным, написать вождю. Подобное послание не могло не затронуть широкий спектр проблем. Среди прочего писатели, изучавшие американскую кинематографию «в оригинале», затронули тему строительства специального киногорода. Они относились к такой затее отрицательно, считали ее совершенно нерациональной. Позже высказывались предположения, что инициатива такого письма соавторов вождю исходила из аппарата Берии – партийного лидера Закавказья якобы страшила перспектива строительства киногорода на территории Грузии. Тогда, даже если деньги будут выделены из союзного бюджета, все равно придется изыскивать дополнительные средства в республиканском, без этого не обойтись. Зачем усложнять себе жизнь?

Киношники во главу угла ставили максимальное количество солнечных дней в году и красоты пейзажа. Писатели на основании своих бесед с американцами утверждали, будто те редко пользуются естественным светом, а стараются снимать в павильонах, где гораздо легче установить оптимальное освещение. Тогда не нужно дрожать, что на небе неожиданно появится облачко, которое застопорит всю работу. Больше того – у Голливуда сейчас появился серьезный соперник – Лондон, город с большим количеством туманов. Однако при современной кинематографической технике скверная погода мало кого смущает.

Сталин не хуже Ленина понимал, что кино воздействует на массы гораздо эффективнее печатного слова, и уделял внимание не только идеологической его составляющей, но и технической. Получив письмо с подобными соображениями, генсек тут же дал указание секретарю разослать копии всем членам Политбюро ЦК и еще нескольким должностным лицам, в том числе начальнику ГУКФа.

Шумяцкий ответил вождю моментально. Он писал, что Ильф и Петров не разобрались в сути вещей; очевидно, они общались в Америке со случайными людьми, ничего не смыслящими в кинопроизводстве. На самом деле декорации и «юпитеры» не могут стать полноценной заменой подлинному ландшафту и солнечному свету.

Через несколько дней Борис Захарович встречался со Сталиным на очередном просмотре «Чапаева», который вождь якобы смотрел тридцать восьмой раз (если это действительно так, указанное количество должно перекочевать из кремлевских протоколов в Книгу рекордов Гиннесса). Начальник ГУКФа без

особого труда убедил Иосифа Виссарионовича в ошибочной позиции писателей и получил высочайшее добро на продолжение работ по выбору места для строительства киногорода. Странно, что при этом совершенно не принималась в расчет Ялтинская кинофабрика, созданная в 1919 году стараниями предпринимателей А. А. Ханжонкова и И. Н. Ермольева. В Крыму живописная природа, много солнечных дней. Съемочные группы из разных городов снимали там достаточно много фильмов, арендуя у ялтинцев аппаратуру.

Короче говоря, Ильфу и Петрову дали понять – не настолько свои они люди в кино, чтобы к их советам прислушались. Возможно, позиция писателей в отношении необходимости городка была ортодоксальной. Однако они на многое не претендовали, просто высказали свое мнение. Когда же обстоятельства касались их работы, они были донельзя принципиальны и стояли до последнего. Вот показал им режиссер отснятые материалы «Цирка». Ильфу и Петрову увиденное не понравилось – сатирическая окраска событий была пожертвована в угоду чрезмерной помпезности. Григорий Васильевич в ответ на их недовольство сказал, мол, менять сейчас что-либо поздно, да и не хочет он ничего менять: все сделано как положено, зрителям понравится. Тогда авторы сценария пошли на беспрецедентный шаг – решили снять из титров свои фамилии.

Все происходило интеллигентно, без каких-либо истерик и битья посуды. Ильф, Петров и Александров отослали совместное заявление в Управление по охране авторских прав, в котором, в частности, написали: «По соображениям творческих разногласий с режиссером авторы и режиссер пришли к соглашению не опубликовывать фамилий Ильфа и Петрова как авторов сценария. В отношении юридических оснований на получение авторских отчислений т. т. Ильф и Петров полностью сохраняют свои права, согласно существующему закону об авторском праве, так же как и режиссер за написание монтажных листов (режиссерского сценария)».[27]

Что же могло не понравиться Ильфу и Петрову? Да многое. Их произведениям присущи тонкий юмор, ирония, пародийность, позволяющая шутить, сохраняя при этом серьезное выражение лица. Это признаки хорошего литературного комизма. У вскормленного молоком американских кинокомедий Александрова на первом месте стояло желание обильно насытить фильм гэгами, то есть наглядными, доходчивыми, порой простейшими ситуациями, рассчитанными на людей с непритязательным, даже примитивным вкусом. Рецепты изготовления подобных трюков хорошо известны. Выбежал за

кулисы разгоряченный после выступления директор цирка – пускай слон окатит его из хобота холодной водой. То-то смеха будет! Выронил Кнейшиц во время драки пистолет – пусть его подберет обезьянка и выстрелит. Тут уж зрители вообще животики надорвут.

Добро бы режиссер просто наполнил фильм своими трюками, так нет же – он убрал много выдумок авторов. В сценарии приключения Скамейкина начинались с того, что он приезжал в цирк на такси и, пока делал Раечке предложение, машина поджидала его с включенным счетчиком. Разумеется, всякие мелкие дела его задерживали, и через какое-то время суровая женщина-водитель, размахивая гаечным ключом, гонялась за нерасплатившимся пассажиром по всему цирку. Кстати, сократив всю эту коллизию, режиссер лишился одного гэга – Скамейкин прятался от своей преследовательницы в жерле аттракционной пушки. Когда же Кнейшиц, проверяя перед выступлением оборудование, нажимал кнопку, то Скамейкин вылетал из пушки и оказывался аккурат в объятиях таксистки.

Благодаря спектаклю мюзик-холла по Москве разошлось много реприз, в частности слова Скамейкина, обращенные к невесте: «Ты мне безумно дорога! Каждая минута десять копеек!»

До обидного мало осталось в фильме про капитана Язычникова и его говорящую собаку Брунгильду (в титрах капитан носит фамилию Борнео, но это несущественно, поскольку в диалогах она все равно не упоминается). В картине капитан время от времени монотонно упрашивает директора цирка разрешить ему выступить, а Людвиг Осипович столь же монотонно отказывает. В сценарии же был смешной эпизод, когда к директору приходила «бригада малых форм» – три эстрадных драматурга, написавшие для собаки новый, злободневный, репертуар, принесли объемистую рукопись. Одного из авторов звали Бука.

> «*Директор.* Вот это для собаки? Сорок страниц на машинке? Что вы думаете, собака вам научный доклад будет делать?
>
> *Бука.* А почему бы и нет?
>
> *Директор.* Да, но ведь это же все-таки собака, так сказать, хунд. Она не может сорок страниц на машинке.
>
> *Бука.* То есть как это не может? Идеологии в двух словах не бывает. Маркс написал три тома, а мы уложили все это в сорок страниц. И ему еще не нравится.
>
> *Капитан.* У собаки свои запросы.
>
> *Бука.* Пожалуйста, мы учли собачью специфику. Вот!

(Вырывает у директора рукопись и читает.) «Разрушим старый мир, р-р-р, р-р-р». Чем плохо? А вот еще: «Построим новый мир, р-р-р, р-р-р».

Директор. Брунгильда этого не может. Она собака.

Бука. В таком случае это чуждая нам собака.

Директор. Сколько раз я говорил себе не давать авансов разным проходимцам.

Бука. Аванс, аванс! Мы вам можем бросить в лицо ваши жалкие деньги.

Директор. Мне? В лицо?

Бука. Да. Вам.

Директор. Пожалуйста. Бросайте.

Бука. И бросим. Бояре, бросим?

Директор. Что ж вы не бросаете?

Бука. Сейчас бросим.

Бригада совещается, производит складчину и передает деньги Буке.

Бука торжественно выходит на середину арены и швыряет деньги в лицо директору.

Директор собирает деньги и подсчитывает их.

Директор. Что вы мне бросили в лицо. Двенадцать рублей? А взяли у меня пятьсот?! Сейчас же бросьте мне в лицо остальные! Слышите?

Бука. Мы бросим вам в лицо остальные через две недели».[28]

Подобные интермедии не вписывались в структуру александровского фильма. Григорий Васильевич делал упор больше на мелодраму, чем на комедию. Иначе опять, как в случае с «Веселыми ребятами», примутся обвинять в легкомысленности, излишнем комиковании, отсутствии глубины. Лучше от греха подальше сделать упор на то, что СССР по-настоящему интернациональная страна. Основная мысль произведения – только здесь существует полноправное равенство людей всех рас и национальностей, только советским людям присуща подлинная человечность, что позволяет считать социалистическое государство оплотом трудящихся всего мира.

Был и соответствующий зачин – в прологе фильма артистка цирка, «человек-снаряд» Марион Диксон, убегает от разъяренных расистов. Несколько десятков мужчин не могут догнать хрупкую женщину с ребенком на руках. Набрав скорость, она впрыгивает в вагон трогающегося поезда, вбегает в купе, где сидит немец Кнейшиц. Теряя сознание, Марион падает в его объятия. А тот с удивлением смотрит на завернутого в одеяльце ее чернокожего

ребеночка. О дальнейших событиях зрителям предложено догадаться самим. Наверное, Марион поведала случайному попутчику, что она работала в цирке, выступала с оригинальным номером, и тогда хваткий предприниматель решил стать ее антрепренером.

Затем действие переносится в СССР, в Москву, куда Кнейшиц и Марион приехали на гастроли с аттракционом «Полет на Луну». Суть его проста – женщина забирается в жерло специальной пушки, следует залп, и она взмывает под купол, усаживаясь на трапецию. Особенно внимательно наблюдал за их номером молодой режиссер Иван Мартынов. Он хочет подготовить подобный трюк, только сделать его более сложным и эффектным. Молодые люди полюбили друг друга, вскоре Марион уже не представляет себе жизни без Петровича, – так, по отчеству, она называет Мартынова, – и решает остаться в Советском Союзе. Кнейшиц всячески препятствует чужому счастью: шантажирует Марион ее прошлым; делает так, что во время исполнения аттракциона Иван едва не погибает; ссорит всех, кого только может. Однако все его подлые каверзы оборачиваются против него самого. В конце концов озлобленный Кнейшиц выкладывает свой последний козырь – сообщает при сотнях зрителей, что у Марион есть чернокожий ребенок. Зал тотчас поднимает его на смех: в Советском Союзе цвет кожи не имеет значения. Ничто не помешает счастью Ивана и Марион, покинувшей жестокий мир капитала и ставшей полноправным членом социалистического общества.

В сюжете фильма встречается много нелогичностей. Основная заключается в объяснении причины того, почему Марион решает остаться в СССР. По фильму получается, что из-за любви к Мартынову. Насчет лояльного отношения советских людей к представителям всех рас она узнает уже после своего решения и, можно сказать, случайно. Ведь Кнейшиц разоблачил свою ассистентку после того, как та решила остаться. И лишь потом Марион узнала, что здесь можно будет не скрывать страшную тайну, не стесняться своего чернокожего ребенка.

Как позже выяснилось, всякие несуразности сюжета мало волновали зрителей – они валом валили на «Цирк», чтобы в первую очередь насладиться прекрасной игрой красавицы Орловой, которая на экране страдала, переживала, пугалась, влюблялась, радовалась, и зрители сочувствовали ее героине. Это был бенефис артистки, триумф, взлет. Отныне на долгие годы светлое словосочетание «Любовь Орлова» стало привычным для всех категорий кинозрителей, а точнее, для всех советских людей. По каким-то причинам можно было не видеть фильмов с ее

участием, но не слышать о ней было невозможно. Только по фамилии ее не называли, обязательно имя и фамилия. Любовь Орлова, как сейчас принято говорить, стала брендом.

Григорий Васильевич умело использовал сильные стороны своего режиссерского дарования. Он отважился сделать синтетическое произведение – соединил два традиционных, любимых зрителями жанра: комедию и мелодраму. Рассказать трогательную историю, разжалобить публику и одновременно повеселить. Кстати, «переживательная» сторона оказалась на редкость живучей среди разных поколений зрителей. В конце семидесятых годов, находясь на гастролях в областном центре, молодая Алла Пугачева утром пошла в гостиничный буфет. У нее еще не было большой телевизионной известности, пожилая буфетчица не узнала певицу. И вот, завтракая, Алла Борисовна услышала, как буфетчица рассказывала своим подругам про жизнь Пугачевой. «Я про Пугачеву все знаю, – говорила она. – Муж у нее американец, хозяин цирка, приехал в Советский Союз…» И далее следовал подробный пересказ сюжета кинофильма «Цирк».

В тридцатые годы мелодрама в Советском Союзе ходила в падчерицах, критики наклеили на нее ярлык буржуазного жанра. Значит, следовало изменить подобное отношение к ней, сделать из банальной истории советскую мелодраму. В нашей прекрасной действительности нет пищи для коварства и слез. Вот если в картине будут действовать представители буржуазного мира, тогда есть где разгуляться – можно развенчать их гнилую идеологию. Сценарная основа давала возможность действовать в подобном направлении, чем постановщик с лихвой и воспользовался. Александров наглядно столкнул два мира – светлой советской действительности с мизантропическим миром капитализма, где человек человеку волк. Экранное воплощение назойливо подчеркивается цветовой гаммой – белой и черной. Всё советское – белое и пушистое, а в западном властвует такой выродок, как проповедник расизма демонический брюнет Кнейшиц в черной накидке. Что касается его несчастной подопечной Марион Диксон, то это фигура двойственная. Она пришла из мрачного мира чистогана и наживы туча тучей, озабоченная своими проблемами, в черном парике. Зато порвав со старым и перейдя в финале в новый мир, тоже надевает белые одежды.

В сценарии у американской циркачки было имя Алина, но режиссер перекрестил ее в Марион Диксон. Знающие люди сразу отметили совпадение инициалов героини фильма с инициалами Марлен Дитрих – популярной немецкой киноактрисы, в 1930 году

переехавшей в Голливуд и ставшей, по сути дела, американкой. Для чего это понадобилось режиссеру? На что он намекал? Биографических совпадений тут нет. Даже полное имя немецкой артистки еще мало что говорило советским зрителям. Зато о многом напоминало Александрову, который познакомился с Дитрих во время поездки по США Она активно снималась на студии «Парамаунт», и ее экранный образ произвел большое впечатление на молодого советского режиссера. Григорию Васильевичу вообще многое понравилось в Америке, поэтому наши критики долго поругивали его за подражание голливудским образцам. Однако на такие укусы не стоит обращать внимания – всегда можно сослаться на изучение передового опыта, его творческое переосмысление и обогащение. Речь идет не о простом подражании, а о равнении на эталон. Мы хотим показать, мол, что нашим актерам по плечу тягаться с заокеанскими звездами первой величины. Советской артистке тоже под силу сыграть роль роковой женщины. При желании Любовь Орлова даже внешне может стать похожей на Дитрих. Это подчеркнуто облегающим цирковым костюмом и котелком (цилиндр был уже «амортизирован» в «Ребятах»), напоминающими наряд немки-американки в «Голубом ангеле», где она сыграла певичку Лолу-Лолу.

Если работу в русле американизированной музыкальной эксцентрики еще можно называть тенденцией в творчестве Александрова, то цилиндр и танец на пушке – откровенные киноцитаты или, попросту говоря, плагиат. В дальнейшем за подобные вещи ему не раз вставят лыко в строку. Орлову же назойливое сравнение с Марлен Дитрих постепенно начнет раздражать, вызывая у нее все большую неприязнь к заокеанской кинозвезде. Симптоматична ошибка газеты «Колхозная правда» – в обширной рецензии на «Цирк», опубликованной 15 января 1937 года, автор постоянно называет героиню Марион Дитрих.

В подготовительной работе с актерами Александров попросил помочь Елизавету Сергеевну Телешеву, у которой в середине двадцатых годов Любовь Петровна брала уроки драматического искусства. В «Веселых ребятах» Орлова играла раскованно, да и роль во всех отношениях была проще, без особых претензий. Однако она сама установила планку достаточно высоко, поэтому в «Цирке» на нее давил груз ответственности, не позволявший опускаться ниже достигнутого уровня. Тем более что фильм в целом нес большую идеологическую нагрузку. Режиссер задался целью на частном примере показать громадные преимущества социалистического строя перед капиталистическим. Делалась эта сказка не только для «внешнего» употребления. Советскому

агитпропу требовалось создать новую мифологию о наступлении золотого века, а в таком деле все средства хороши, всё пойдет в ход: комедия так комедия, мелодрама так мелодрама. Лишь бы превратить миф в действительность, начисто забыв о реалиях повседневной жизни, забыв про то, «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе».

Приближалось время Большого террора. Сталин прочно укрепился у власти и теперь был готов передушить своих соратников, большевистскую «старую гвардию». Регулярно появляются новости о борьбе с троцкистами, а также их пособниками. Таковыми можно считать и институтского преподавателя, обсуждавшего со студентами политические взгляды Троцкого; и директора предприятия, взявшего на работу бывшего троцкиста; и докладчика, обошедшего молчанием контрреволюционную деятельность оппозиции. Полетели со своих постов руководители ленинградского НКВД, которые не уберегли Кирова от гибели. Попадаются, правда, идейно незрелые люди, которые кощунствуют над святыми вещами: на новогоднем маскараде в городе Троицке Челябинской области некий тип нарядился в маску убийцы Сергея Мироновича, Николаева, и ходил с револьвером в руке. Арестовали, конечно.

До Орловой дошла неприятная новость о ссылке Бориса Юрцева, ее первого кинорежиссера, постановщика «Любви Алены». Бориса Ивановича арестовали в ноябре 1935-го по доносу старого знакомого, работавшего у него ассистентом на съемках «Изящной жизни». Повод был ничтожный – шутник Юрцев в компании не так поставил ударение в фамилии наркома внутренних дел Генриха Ягоды. За такой пустяк его обвинили в связи с антисоветски настроенными людьми, сослали на Колыму, искорежили талантливому человеку жизнь.

Нужно вести себя предельно осмотрительно, иначе быть беде. В Ростове-на-Дону показывали фильм «Красные дьяволята», где не выполнили указание Главреперткома и не вырезали кадры, в которых фигурирует «политическая проститутка» Троцкий. Скандал поднялся на всю страну. В чем только не обвиняли управляющего краевой конторой кинопроката: отсутствие элементарной классовой бдительности, саботаж, бюрократизм. Сейчас нужно делать правильное кино, остерегаться любой крамолы. Необходимо всячески подчеркивать преимущества советского образа жизни. Пусть всем станет известно – если в СССР за что-нибудь берутся, получится лучше, чем на загнивающем Западе. Вот и с цирковым номером: у представителей западного искусства «Полет на Луну», а мы сразу сделаем «Полет в стратосферу». Здесь авторы сценария допустили

оплошность. Мартынов предлагает это таким тоном, будто своей выдумкой оставляет иностранцев далеко позади. Они всего лишь на Луну, а мы так сразу в стратосферу. Чего уж там мелочиться! Однако дело в том, что Луна находится далеко за пределами стратосферы. Выходит, амбициозный Мартынов сел в лужу.

Эх, не было у «Цирка» научного консультанта, который бы все уточнил! А вот у вышедшей в 1935 году на «Мосфильме» фантастической картины «Космический рейс» консультант был, да какой – Константин Эдуардович Циолковский. Поэтому там все очень выверено. Однако Александрова в «Космическом рейсе» в первую очередь заинтересовало другое – он обратил внимание на исполнителя роли командира стартовой бригады: красавец-блондин с обольстительной улыбкой. Через несколько дней режиссер увидел его же в фильме Довженко «Аэроград», в роли летчика. Поинтересовавшись, узнал – это бывший мхатовец, 24-летний Сергей Столяров. Ныне как призванный на военную службу работает в театре Красной Армии.

Григорий Васильевич без проб пригласил его на роль Мартынова, советского антипода Кнейшица. Ему как раз был нужен человек с плакатной внешностью. Появится такой монументальный молодец на экране, и сразу как на ладони видны все его положительные черты: мужество, принципиальность, обаяние, богатырская сила и безграничная доброта. Столяров находился с театром на гастролях в Ленинграде, когда Григорий Васильевич позвонил ему. Артист согласился и на следующий день по телефону же диктовал ассистентке режиссера свои размеры: нужно было шить костюмы для Мартынова.

К концу фильма Иван Петрович обходит соперника по всем статьям: сделал гораздо лучший аттракцион и вдобавок отбил у злобного иностранца красавицу Марион. Правда, последнее не представляло большого труда: уж очень третировал бедную женщину антрепренер. Даже непонятно, чем она ему насолила, что он то и дело лупцует ее почем зря. Лишь потом выясняется, что немец руководствовался старинной русской истиной – раз бьет, значит, любит. Ни с того ни с сего Кнейшиц признается своей ассистентке в любви и буквально заваливает женщину дорогими нарядами и мехами, которые давно уже тайком покупал для нее. Но, как говорится, поезд ушел.

Шестого декабря 1935 года в газете «Известия» было опубликовано большое, примерно на половину страницы, обращение группы ведущих кинематографистов «Ко всем работникам советской кинематографии». Это подзаголовок, само же групповое письмо называлось «Боевые задачи советского

кино». Уже из названия письма, построенного по всем канонам подобного рода призывов, становилось ясно его содержание. Сначала говорилось об успехах Советского Союза «во всех отраслях знаний и производства»; о том, что «большевизм всегда отличался исключительно принципиальной чистотой, огромной силой самокритики и глубиной анализа».

Далее перечислялись успехи советского кино. Этот блок заканчивался таким пассажем: «"Кино в руках советской власти представляет огромную неоценимую силу" – слова, сказанные величайшим человеком нашей эры, Сталиным, опираются на проверенный опыт». Затем на смену перечислению успехов в статье приходит здоровая самокритика:

> «Мы выпускаем до 100 фильмов в год. Америка же выпускает в год 800 фильмов. Мы должны стремиться к крупнейшим масштабам производства, очертив себе планово последовательные этапы движения – 200 фильмов, 300 фильмов и так далее. Ускорение развернет возможности, и мы подойдем спустя несколько лет к показателям: 800—1000 фильмов в год».

После этой маниловщины идет конкретика, то есть предлагается, как это может быть достигнуто. Тут и расширение кадров драматургов, и вопросы о кинорежиссуре, актерах, проблемах техники и механизации. В общем, поднажмем, товарищи, засучим рукава:

> «В день 15-летнего юбилея советской кинематографии дело кинематографии объявлено партией и правительством во главе со Сталиным, величайшим вождем всех народов нашей земли, делом всей страны».

Сочинил письмо драматург Всеволод Вишневский. Строго говоря, в кино он занимал не самые ведущие позиции. Единственный фильм по его сценарию, «Мы из Кронштадта», еще только снимался, да и то по пути его едва не прикрыли, посчитав малоинтересным. Однако бывшего моряка Вишневского в мире искусства уже знали как чрезвычайно кипучего человека. Он всегда готов ввязаться в любую драку, заварить любую кашу, только бы это шло на пользу мировой революции. Многие считали его позером, думали, играет на публику. Но нет – Всеволод Витальевич действовал без всякой рисовки. Просто это был такой правоверный, совершенно искренний человек. Даже находясь в одиночестве, когда его никто не видит, заиграй по

радио советский гимн, он встал бы и слушал его стоя. За какое бы дело Вишневский ни брался, он всегда мыслил глобально. Любой материал стремился наполнить максимально возможным количеством оригинальных идей.

В оригинале обращения есть фрагменты, не имеющие отношения к делу, например: «В то время, когда буржуазная наука, охраняемая усиленными караулами, работает в массе по преимуществу над утилитарными, чаще всего военно-потребительскими целями, наука социализма ставит себе величайшие цели. Они ясны: уничтожение всех социальных болезней, продление человеческой жизни, борьба за совершенный тип человека, разрешение загадок жизни».[29]

Подобные фрагменты Вишневский собственноручно сократил. То ли подсказали, то ли сам понял, что не туда занесло. Правда, материала и без них хватало, шутка ли – 18 страниц на машинке. Не станут же настоящие киношники писать обращение, где уж им, а он взял и написал, и первый же подписал его. А вслед за ним еще 28 человек поставили свои подписи: сплошные зубры, все ведущие мастера. Под обращением нет только фамилии Эйзенштейна. Сергей Михайлович тогда находился в Кисловодске и прислал телеграмму с просьбой поставить его подпись. Но то ли он поздно спохватился, то ли телеграмму не туда пришпилили, только его подписи нет. Зато все остальные киногранды тут как тут: Довженко, Тиссэ, Пудовкин, Ромм, Козинцев и Трауберг, братья Васильевы. И среди прочих читатели увидели фамилию Любови Орловой. Значит, она тоже вышла на звездную орбиту, что заранее приносило будущему фильму с ее участием определенные дивиденды.

Любовь Петровна играла в «Цирке» с большим воодушевлением. Чувствовала, что после этой роли она сделает очередной, причем мощный рывок по пути к известности. Подстегивала мысль о том, что ее увидят сотни тысяч кинозрителей – это вам не жалкая горстка театралов. Вообще театр с его изнурительными репетициями, участием в хоре, эпизодическими ролями был почти забыт. Она вспомнила о нем, лишь когда встретила на студии Владимира Канделаки, своего партнера по концертному танцевальному номеру. Он по-прежнему работал в Музыкальной студии Немировича-Данченко и сейчас в соседнем павильоне снимался в фильме «Поколение победителей», там у него большая роль.

– Если согласишься сыграть в «Цирке» крошечный эпизод, я поговорю с мужем, – предложила Любовь Петровна.

Она имела в виду заключительную сцену, когда люди разных национальностей бережно передают друг другу чернокожего

сынишку Марион и поют малышу колыбельную песню.

В том эпизоде Канделаки сыграл грузина. Его партнерами были известные артисты – украинец Павел Герага, Лев Свердлин, изображавший лицо неопределенной среднеазиатской национальности, и евреи Соломон Михоэлс и Вениамин Зускин. Через десять лет, в период борьбы с «безродными космополитами», фрагмент с Михоэлсом и Зускиным был вырезан, однако потом восстановлен.

Сама Орлова считала, что сцена колыбельной для нее оказалась сложнее прочих. Тому много причин. Во-первых, режиссер настаивал, чтобы она пела спящему у нее на руках ребенку. Поскольку малышу было трудно заснуть в шумном ярко освещенном павильоне киностудии, то съемки затянулись на несколько часов.

Во-вторых, композитор придирчиво требовал добиться определенного звучания. Даже отдыхая в Ялте, Дунаевский обдумывал музыку к фильму. «Проверяя колыбельную из „Цирка“, я прихожу еще раз к убеждению полной необходимости низкого звучания голоса, – писал он. – Пусть это и трудно для связок Л. П., но достигает цели целиком и категорически. Конечно, я вовсе не делаю отсюда никакого принципа. Но где нужен интим, теплота, там высокий регистр мешает; он придает нарочитый концертный характер».

В-третьих, сценарий подразумевал у Марион Диксон особый русско-английский акцент, поэтому Любови Петровне пришлось много работать над произношением. Тут ей очень помог Ллойд Паттерсон – отец двухлетнего чернокожего Джима, «сыгравшего» в «Цирке» сынишку главной героини. Недавний эмигрант из США, Паттерсон еще плохо знал русский язык. Любовь Петровна подолгу разговаривала с ним, прислушиваясь к особенности речи. В некоторых сценах, например, когда Марион напевает «Широка страна моя родная», Ллойд Паттерсон стоял рядом с режиссером и оператором, подсказывая Орловой, как следует произносить с «правильным» акцентом то или иное слово.

В шестидесятых годах прошлого века возник жанр так называемых фильмов-катастроф. Специфика этого жанра предполагает, что, несмотря на соблюдение техники безопасности и усиленные меры предосторожности, рискуют не только профессиональные каскадеры, но и артисты. Да и другие участники творческой группы, как это произошло со вторым оператором Борисом Петровым. Во время подготовки съемки эпизода с проходом львов по огражденному металлическими прутьями коридору он зазевался, стоя спиной слишком близко к сетке, и лев, дотянувшись мощной лапой до оператора, разодрал

ему руку от плеча до локтя.

Для актеров сценарий «Цирка» не предусматривал больших опасностей, однако ни одна съемка не проходит без досадных случайностей. Так и здесь. Во время съемок пролога, когда Марион с ребенком убегает от расистов, Любовь Петровна споткнулась и до крови разбила колени. Благо, обошлось без перелома. В сентябре же она получила травму с более ощутимыми последствиями, став жертвой не только случайности, но и объективных обстоятельств.

Дело в том, что Александров на зависть другим режиссерам выторговал в управлении хорошие условия – «Цирку» выделили дорогую импортную кинопленку. У этой медали имелась оборотная сторона – чтобы не допустить перерасхода дефицитного материала, съемки велись под контролем специального человека из ОГПУ. Приходилось сто раз подумать, прежде чем снимать лишний дубль, иначе потом неприятностей не оберешься. Поэтому все эпизоды старательно репетировались. Любовь Петровна тоже старалась не подвести мужа под монастырь. Помимо всего прочего, у артистки здесь была большая физическая нагрузка. Поэтому ей приходилось тренироваться на турнике, жонглировать, отрабатывать акробатические трюки, разучивать танцы.

Именно с танцами связан неприятный казус, произошедший во время съемок. Речь идет об одной из эффектных сценок – перед стартом «в небеса» Марион поет бодренькие куплеты и темпераментно приплясывает. Как это часто случается, артистке, выглядевшей на экране веселой и беззаботной, во время съемки пришлось далеко не сладко. Во-первых, она танцевала на маленькой, диаметром 75 сантиметров, площадочке, венчающей ствол пушки. Это серьезная нагрузка – энергично двигаясь на таком «пятачке», не свалиться с него. Расположен же он был на четырехметровой высоте. Безусловно, внизу были натянуты страховочные сетки, начеку стояли люди, готовые в случае чего моментально броситься на помощь. Однако всего не учтешь, и беда пришла оттуда, откуда не ждали.

Внутри пушечного ствола были установлены софиты, эффектно освещавшие артистку снизу. На репетициях лампы горели вполнакала, и никому в голову не пришло, что, когда их включат на полную мощность, стекло сильно нагреется. Марион-Орловой по ходу действия предстояло не только отбить на нем чечетку, но и сесть, имитируя при этом игру на банджо. Все было успешно отрепетировано. Лишь во время съемки Любовь Петровна почувствовала, что уселась на раскаленную подставку. И вот что значит профессионализм высшей марки – в тонком

обтягивающем трико, которое мало чем могло защитить тело от жара, артистка играла перед камерой с таким веселым бесшабашным видом, будто сидит на скамейке в парке, а не поджаривается живьем. Преодолевая боль, она не скомкала, ни на секунду не сократила отрепетированную сцену; чтобы не сорвать дубль, сыграла все до конца. Смотря этот ставший хрестоматийным эпизод «Цирка», зрители восхищаются невероятным темпераментом и обаянием улыбающейся артистки, высоко оценивая ее талант. Однако насколько выше они бы его оценили, если бы знали, что при исполнении этого лихого дивертисмента Орлова испытывала боль и в результате получила сильный ожог. В книге «Светлый путь» Марк Кушниров приводит пикантную подробность – выздоровев, Любовь Петровна подтрунивала сама над собой, говоря, что после ожога «два дня в туалете орлом сидела».

Премьера фильма прошла с большой помпой. Как по заказу, она состоялась в день личного праздника Орловой и Александрова, очередную годовщину их знакомства – 23 мая 1936 года в Зеленом театре ЦПКиО имени Горького. Театр открылся четыре года назад, здесь часто организовывались театрализованные представления, даже проходили спектакли Большого театра, однако премьер кинофильмов раньше не было. Их целесообразность вызывала сомнения: слишком большие размеры этого зала под открытым небом могли плохо отразиться на качестве изображения и звука. Б. З. Шумяцкий тоже был против этой рискованной затеи: ведь отечественная промышленность не имеет техники для подобного кинопроката. Однако режиссер нашел понимание у руководства парка и прежде всего у ее директора Бетти Глан. Благодаря энтузиазму «парковых» была куплена зарубежная техника, сооружен экран площадью 170 квадратных метров, установлены дополнительные места, и в конце концов состоялась премьера, на которой присутствовали 20 тысяч зрителей. Билеты были раскуплены в один день. В парке и на подступах к нему дежурила конная милиция.

Все возвратилось «на круги своя». Когда-то здесь, на территории ЦПКиО, частично снимались начальные кадры «Цирка» – пролог, в котором перепуганная Марион с ребенком на руках убегала от разъяренных расистов. Именно тут были построены декорации американского шапито. И вот теперь панорама парка появилась на экране высотой с трехэтажный дом.

Теплая безветренная погода, звездное небо, окружавшие необычный кинозал вековые деревья – все способствовало успеху премьеры. Зрители сопереживали персонажам, несколько раз

действие сопровождалось аплодисментами, а ближе к концу фильма зрители встали и аплодировали в такт песне «Широка страна моя родная», а на сцене, словно сошедшие с экрана, появились исполнители основных ролей. Но далеко не все – в частности, к большому разочарованию зрителей и особенно зрительниц, не было Сергея Столярова. Виной всему инцидент, о котором собравшаяся на премьеру публика не знала.

Дело в том, что Александров постарался наводнить город рекламой, и везде подчеркивалась главенствующая роль Орловой. Изображение фигуры Марион Диксон было установлено недалеко от их дома, на колокольне Страстного монастыря, одном из самых высоких сооружений в районе; сейчас на этом месте находится кинотеатр «Пушкинский». На расклеенных по городу афишах крупным планом – лицо Марион, а другие персонажи, словно горох, рассыпаны внизу. Фамилии заслуженных артистов РСФСР Л. Орловой и Н. Курихина набраны более крупным шрифтом, чем остальные. Со всем этим можно как-то смириться. Но когда артисты увидели, что на огромной афише у входа в парк указаны только фамилии Орловой и Столярова, П. Массальский (Кнейшиц) и А. Комиссаров (Скамейкин) возмутились. Сказали: «Раз мы не указаны, нам здесь делать нечего». И удалились. Принципиальный Столяров, в знак солидарности со своими мхатовскими товарищами, тоже ушел. Рассерженный Александров постарался сделать так, чтобы Сергея Дмитриевича долго не снимали на главной студии страны – «Мосфильме».

Вообще у четы Орловой и Александрова близкие отношения с партнерами по фильмам как-то не складывались. Заканчивались съемки, и все расставались как чужие люди. Ни друг к другу в гости, ни на премьеры, ни на спектакли. В лучшем случае обменивались поздравительными открытками или телеграммами. Этого Любовь Петровна по доброте душевной делать не забывала, в архивах сохранилось много ее поздравлений, в основном с юбилеями. Что же касается длительных отношений, то они поддерживались разве что с Джемсом Паттерсоном – малюткой, сыгравшим в «Цирке» сынишку Марион.

Как и все другие артисты, игравшие в «Цирке», маленький Джемс быстро получил всесоюзную известность – только за первый месяц проката в Москве и Ленинграде картину посмотрели пять миллионов человек! Количество зрителей день ото дня увеличивалось, фильм уже добрался «до самых до окраин». Редкая газета не публиковала рецензию о новом фильме, причем писали о нем не только профессиональные критики – нередко помещались отзывы зрителей. Обычно зрительские отклики, как и сегодня, записывались журналистами и ими же

редактировались. Если в крупных газетах к подобным процедурам относились серьезно, то в скромных районных газетах больших требований к материалам не предъявляли, на погрешности стиля закрывали глаза. Как записывали, так и публиковали. Поэтому именно в таких газетах сегодня можно услышать искренние и простодушные слова рядовых зрителей. Вот, например, подборка «Зрители о фильме», опубликованная в газете «Борисоглебская правда», выходившей в Воронежской области:

> «Я эту картину буду смотреть еще 2 или 3 раза, чтобы запомнить мелодию музыки».
>
> «Хотя я и видел эту картину, но обязательно еще раз пойду посмотреть ее с женой и сыном. Эту картину должны видеть все трудящиеся».
>
> «Любовь Орлова в роли Марион Диксон показывает высокое мастерство советского артиста и правдивого показа типа».
>
> «"Цирк" – потрясающий фильм, – делал вывод обозреватель газеты „Алданский рабочий“ (17 сентября 1936 года). – Он показывает, каким уважением пользуется у нас женщина-мать. И какой ничтожной ее считают за рубежом. У нас великая дружба народов. Там – вражда и ненависть».

Но, пожалуй, самая недвусмысленная оценка случайно получилась у сотрудников газеты «Ударник», выходившей в городе Котельнич Кировской области. В положительной рецензии там попалась фраза:

> «Сама обстановка советского цирка вскоре заставляет Диксон понять нашу социалистическую родину».

Глава 8
«Орловские рысаки»

– Что это ты, Анюта, так развеселилась? Кажется, не с чего бы.

– Просто так: весело – и весело. Разве я виновата?

Михаил Кузмин. Бабушка Маргарита

Сопровождаемый зажигательной музыкой – маршами, вальсами, галопами, – «Цирк» победоносно шествовал по экранам. В смысловом отношении первые кадры фильма могут показаться неудачными: кисть густо замазывает клеем афишу «Веселых ребят». Можно подумать, что авторы перечеркивают свою предыдущую работу. На самом деле, они хотели таким образом сказать, что вышедшая, знакомая зрителям картина для них уже пройденный этап; нужно не останавливаться на достигнутом, стремиться дальше. И вот теперь поверх афиши «Цирка» впору наклеивать новую – Орлова и Александров уже жили другой работой.

Через год один из операторов «Цирка» Б. Петров сделал документальный фильм-концерт «Наш цирк», где использовал фрагменты александровской картины. Увидеть Орлову там можно. Однако поскольку специально для этой ленты артистка не снималась, то вряд ли правомерно включать ее в орловскую фильмографию, как иногда делают. То же самое можно сказать про фильм 1963 года «Мелодии Дунаевского».

В феврале 1935-го одному из сценаристов «Веселых ребят» Николаю Эрдману заменили место ссылки на Томск. В этом городе «Мамин-Сибиряк» – так он шутливо именовал себя в посланиях к матери – стал работать в местном драматическом театре. В один прекрасный день драматург получил письмо из Москвы, от Александрова. Режиссер предлагал автору, блестяще проявившему себя на прежней совместной работе, заняться новым сценарием. Пока это были общие слова, ничего конкретного. Хотя сам факт, что о нем помнят, был крайне приятен Николаю Робертовичу. Однако он понимал, что, находясь далеко от Москвы, технически сложно участвовать в коллективной работе.

Когда в октябре следующего года срок ссылки закончился, Эрдман получил на руки справку Томского горотдела НКВД с

формулировкой «минус шесть», то есть без права выбора местожительства в шести крупнейших городах страны. На первых порах в качестве «порта приписки» драматург выбрал областной центр, максимально приближенный к столице, – Калинин, бывшую и будущую Тверь. Здесь его и разыскал Александров, предложивший уже вплотную засесть за сценарий своего очередного фильма.

Григорий Васильевич и рад бы поработать один, только драматургия – не самое сильное его место. В лучшем случае он может продумать тематику фильма, общую направленность, фактуру. Для подробной разработки сценария ему требуется соавтор, способный превращать высказываемые режиссером пожелания в литературное произведение, написанное по законам киножанра. Причем все лучшие сатирические перья страны Г. Александров уже использовал: в «Веселых ребятах» это В. Масс и Н. Эрдман, в «Цирке» И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев и даже подключавшийся во время отсутствия основных авторов И. Бабель. Отношения со всеми ними были не блестящими, а других подходящих комедиографов не оставалось. В тот период профессиональных сатириков можно было пересчитать по пальцам одной руки. Жанр такой, что со строгой цензурой тут не очень-то развернешься. Перспектива же писать, что называется, в стол, без надежды на публикацию своего труда мало кого привлекала. Раз отсутствовал спрос – не было и предложения. Такая ситуация на сатирическом рынке продержалась еще примерно четверть века.

В отчаянии Григорий Васильевич пригласил в соавторы Владимира Нильсена – своего оператора. Человек смекалистый, остроумный, с хорошим вкусом, может, у него что-нибудь получится. Прикинули – в качестве фактуры раньше использовался джаз, потом цирк. На чем теперь остановиться? Разве что на художественной самодеятельности. Партия поощряет развитие народного творчества, об этом много говорят и пишут. Уже существует Центральный дом самодеятельного искусства имени Н. К. Крупской, состоялось Всероссийское совещание работников краевых и областных Домов самодеятельного искусства, открыт Театр народного творчества. Получается, тема и важная, и оригинальная, в художественных фильмах не отражена. А новаторство в искусстве, считай, половина успеха.

Легко убедив руководство «Мосфильма», что картина с такой тематикой удачно впишется в рамки празднования двадцатилетия Октябрьской революции, Александров и Нильсен вскоре после премьеры «Цирка» отправились в длительную командировку по республикам Закавказья. За время поездки они убедились, что

хорошая фактура для будущего фильма имеется. Художественная самодеятельность существует, в каждой республике она носит свой колорит, это все выигрышные моменты. В сентябре они отправились на предоставленной киностудией яхте на Урал, где выбирали места для будущих натурных съемок, а заодно знакомились с местной художественной самодеятельностью. Однако сочинение сценария подвигалось со скрипом. С каждым днем становилось ясно: придумывать сюжетные повороты и диалоги – для этого нужен особый дар, тут требуется специалист. Только где ж его взять?

Осенью выяснилось, что феноменальный драматург Николай Эрдман после ссылки живет сравнительно близко от Москвы – в Калинине. Коля – рядом. Вот здорово! Для опального сатирика приглашение Александрова было большой радостью: он опять занимался любимым делом, возвращался в творческую среду и к тому же получал источник дохода, что для ссыльного было весьма важно.

Тематическую направленность будущего фильма Александрову подсказали газеты, детально освещавшие каждую идеологическую кампанию, затеянную партией и правительством. В то время на первом плане были материалы о борьбе с бюрократизмом, поддержке народной инициативы и приобщении трудящихся к культуре. Эти лозунги и решил проиллюстрировать режиссер в будущей картине.

Вскоре после премьеры «Цирка», 18 июня 1936 года, умер Горький. Советские люди искренне переживали эту потерю. Алексей Максимович производил впечатление физически сильного человека. Тем не менее с 25 лет он болел туберкулезом, до конца дней у него было кровохарканье. При этом писатель продолжал нещадно курить, выкуривая за день до трех пачек папирос. Ощутимый удар по здоровью «буревестника» нанесла и ранняя смерть сына. Версию об отравлении шепотком обсуждали единицы. В основном это были люди, каким-либо образом связанные с лечившими Горького докторами, которые позже были арестованы как участники преступного заговора.

Любови Петровне не довелось познакомиться с великим писателем лично, и все-таки она считала Алексея Максимовича своим добрым ангелом – ведь он столько хорошего сделал Грише: помог, когда тот впервые приехал в Москву, склонил чашу весов на нужную сторону, когда решалась судьба «Веселых ребят». Сейчас Александров очень горевал. Каждый раз просить Горького о помощи не станешь, но одно только сознание того, что писатель живет рядом, в любой момент ему можно позвонить, посоветоваться, вселяло уверенность.

Орлова полностью доверяла смекалке и прозорливости мужа. Знала, что он сделает все возможное для того, чтобы у нее была выигрышная во всех отношениях роль. Поэтому она терпеливо ждала, пока мужчины работали над сценарием, однако без дела тоже не сидела – много и успешно концертировала.

К сожалению, Любовь Петровна никогда не вела дневника, поэтому трудно установить, чем она конкретно занималась в тот либо иной день. Известны только отдельные события, о которых она сама рассказывала. Например, как провела вторую половину дня 25 ноября 1936 года – подобно большинству советских людей, хорошо замороченных умелой пропагандистской машиной, Орлова слушала трансляцию доклада вождя о проекте новой конституции, не ведая того, что это будет гигантская мистификация, а роль основного закона будут играть Устав партии или, еще чаще, воля самого вождя.

Но вот ведь – «когда б вы знали, из какого сора растут стихи»… Артистка рассказала Г. Зельдовичу, при каких обстоятельствах Лебедев-Кумач сочинил один из куплетов «Песни о Родине»:

«Никогда не забыть эпизода, случившегося в дни исторического Чрезвычайного Всесоюзного съезда Советов, когда товарищ Сталин в беломраморном зале Кремлевского дворца делал доклад о проекте Конституции СССР. Вся страна с волнением слушала мудрые слова вождя. Поэт в тот день был болен. Слушая доклад, внезапно я решила позвонить ему.

– Василий Иванович, у вас радио работает, вы слушаете?

– Да, болезнь с меня как рукой сняло, – ответил Лебедев-Кумач, – я слушаю и боюсь пропустить слово.

И – самое замечательное: сразу же, после доклада, не успели еще остыть лампы радиоприемника, поэт сел за письменный стол и написал новые строфы «Песни о Родине»:

За столом никто у нас не лишний.
По заслугам каждый награжден.
Золотыми буквами мы пишем
Всенародный Сталинский закон.
Этих слов величие и славу
Никакие годы не сотрут:
Человек всегда имеет право
На учебу, отдых и на труд.

Как жаль, что эти строки написаны после постановки фильма «Цирк» и Марион Диксон их не поет».

В отличие от поэта и актрисы, слушавших выступление

товарища Сталина по радио, муж Любови Петровны внимал докладу в «беломраморном зале Кремлевского дворца» – по личному поручению вождя Александров и Нильсен снимали документальную короткометражку об этом событии.

У Лебедева-Кумача появятся другие песни – так же как и композитор Дунаевский, Василий Иванович привлечен к работе над новым фильмом. Нелепо было бы разбивать сложившийся альянс, столь удачно проявивший себя в «Веселых ребятах» и «Цирке». Многие считали, что усилия режиссера, композитора и поэта направлены на то, чтобы всячески помочь Орловой проявить сильные стороны своего дарования и таким образом держать ее в центре внимания зрителей. С легкой руки уже признанного классика Эйзенштейна троицу Александров, Дунаевский и Лебедев-Кумач стали называть «орловскими рысаками».

Для двух «пристяжных рысаков» новый, 1937 год начался более чем удачно: 1 января было опубликовано постановление о награждении И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача орденами Трудового Красного Знамени. Через месяц «кореннику», Г.Александрову, «за выдающееся качество кинематографического оформления кинофильмов» было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. В тот же день был отмечен еще один из создателей «Веселых ребят» и «Цирка» – за заслуги в области кинооператорского искусства В. Нильсена наградили орденом «Знак Почета» и автомашиной «М-1» – первой отечественной легковушкой, небезызвестной эмкой, выпускаемой Горьковским автозаводом.

На одном из правительственных приемов Сталин шутливо поинтересовался у Любови Петровны:

– Ну, товарищ Марион Диксон, расскажите, как живется на Луне?

– С такой зарплатой везде хорошо, – ответила Орлова репризой из фильма и добавила другую, с привычным акцентом: – Я хотела быть счастлива в СССР.

– И это возможно! – подхватил вождь.

Вообще в то нервное тревожное время жизнь в СССР текла по принципу «одним – ордер, другим – орден». С одной стороны, шли повальные аресты. В январе начался процесс над «антисоветским троцкистским центром». Газеты публиковали протоколы допросов Пятакова, Радека, Смирнова и других подсудимых по этому делу – всего в этой «шайке реставраторов капитализма» было 17 человек. По всей стране проходили сотни митингов рабочих и колхозников, выносились резолюции с гневными требованиями расстрелять заклятых врагов народа.

Тогда существовал такой порядок – о переменах имен и фамилий публиковались извещения в газете «Известия». Люди старались избавиться от подозрительных фамилий, бросающих на них тень. Многочисленные природные Троцкие становились Троицкими, Троянскими, Янковскими, лишь бы не иметь ничего общего с предателем.

Это с одной стороны. С другой – правительственные награды и поощрения сыпались будто из рога изобилия. Награждали большими группами: летчиков, танкистов, политработников, инженеров, участников декад союзных республик в Москве и участников длительных велосипедных пробегов, стрелковые дивизии, художников, работников консерваторий… Вспоминается анекдот, дошедший из тех времен. На правительственном концерте казахский акын Джамбул поет: «Калинин, Калинин, Калинин, Калинин, орден дай, орден дай, орден дай, орден дай…» Калинин наклоняется к Сталину и шепчет: «Иосиф Виссарионович, кажется, он просит орден. Надо бы дать товарищу».

В недоброй памяти 1937-м в семье Орловой и Александрова появилась новая хозяйственная забота: им, как и другим основным создателям «Веселых ребят», был выделен дачный участок в подмосковном поселке Внуково – целый гектар прекрасного зеленого массива: с деревьями, кустарниками, попадались грибы. По соседству с ними располагался гектар Лебедева-Кумача, чуть дальше – участки Дунаевского и Утесова. Теперь следовало задуматься о строительстве дома. В свое время Александров привез из Америки проект понравившегося ему загородного домика. Его без особого труда освежили, подкорректировали в соответствии с пожеланиями владельцев, и строительство закипело. Его ход контролировался Любовью Петровной. За таким хозяйством должен приглядывать женский глаз. Тем более что Григорий Васильевич вместе с Нильсеном часто уезжали к Эрдману в Калинин, где дописывался сценарий под пугающим своей серьезностью условным названием «Творчество народов».

Николай Робертович кардинально переделал бессвязный сценарий Александрова и Нильсена. Он выписал стройный сюжет, уменьшил количество персонажей, некоторые эпизоды сократил, иные вообще убрал, заменив их новыми. Появился придуманный Эрдманом водовоз, чья лошадь останавливается возле каждого пивного ларька. А главное – драматург создал по-настоящему сатирический образ бюрократа Бывалова. В первом варианте он был аморфным, поскольку его функции делились между двумя персонажами, двумя противниками народного творчества:

Бывaловым и Святославским – театральным режиссером, у которого за формалистические выкрутасы отобрали театр в Москве, и он вынужден был уехать в глубинку. Это была не очень уместная насмешка над страдающим от гонений Мейерхольдом. Разумеется, много переживший Эрдман не позволил шпынять гениального режиссера, к тому же сделавшего ему много добра.

Сценарий комедии строился, как история песни-частушки, которую сочинила молодая почтальонша Дуня, по прозвищу Стрелка. На эту историю нанизывались все сюжетные линии, конфликты и аттракционы.

Действие начиналось в затерявшемся на уральских просторах маленьком городке Мелководске, находящемся в отдалении от крупных культурных центров. Однако и в этом медвежьем углу творческая жизнь бьет ключом. Тут много талантливых людей, которые в свободное время охотно занимаются в различных коллективах художественной самодеятельности. Дворник – танцор, официант ресторана – певец, постовой милиционер виртуозно исполняет на свистке музыкальные мелодии, водовоз играет на тромбоне, счетовод Алеша Трубышкин – дирижер «неаполитанского оркестра». Среди этих талантов особенно выделяется письмоносица Дуня Петрова, она же Стрелка – организатор и душа самодеятельного коллектива, у которого идет спор за «культурное» лидерство в городе с оркестром, возглавляемым Трубышкиным. Дуня и Алеша влюблены друг в друга, и только разные взгляды на музыку не позволяют их отношениям достичь полной гармонии.

Здоровых увлечений мелководцев не замечает лишь махровый бюрократ Иван Иванович Бывалов, озабоченный лишь своей собственной карьерой. Когда из Москвы прибыла телеграмма с предложением послать на Всесоюзную олимпиаду художественной самодеятельности какой-нибудь коллектив, Бывалов посылает ответ: «В соревновании участвовать не могу из-за отсутствия в моей системе талантов».

Эти слова настолько возмутили Дуню, что она отказывается передавать такую телеграмму. Она решает поехать вместе с друзьями в Москву и на деле доказать, что талантливые люди в их городке имеются. Предварительно Стрелка хочет доказать эту очевидную истину близорукому Бывалову. Тут в фильме происходит феноменально смешная сцена – мелководцы буквально повсюду преследуют Ивана Ивановича, демонстрируя бюрократу свои способности. Обслуживающий его в ресторане официант поет, повара танцуют; милиционер, к которому Бывалов обратился с жалобой, высвистывает музыкальную фразу; залихватски пляшет дворник; обиженные начальником

управления кустарной промышленности посетители играют на струнных инструментах, мчащиеся по вызову пожарные – на духовых; дети устраивают вокруг спрятавшегося от преследователей Бывалова многолюдный хоровод. Горшечники играют на горшках, каменщики – на булыжниках…

Честолюбивый Бывалов сломался лишь тогда, когда счетовод Алеша предложил везти в Москву свой «неаполитанский» оркестр. Они отправляются в путь на допотопной «Севрюге». Тогда Стрелка собирает свой коллектив; ее гопкомпания плывет на паруснике, который обгоняет худосочный, кое-как отремонтированный пароход. По пути «отверженные» Иваном Ивановичем репетируют сочиненную Стрелкой песню о Волге. Мелодия понравилась оркестру, плывущему на «Севрюге». Музыканты записали ноты и разучили ее. Потом из-за сквозняка листочки с записанными нотами разлетелись по сторонам, и удачная песня быстро стала популярной. Вместе с ней разлетелась молва о Стрелке – талантливом композиторе-самоучке.

Основной конфликт фильма заключался в борьбе между Дуней и ее друзьями с махровым бюрократом Бываловым. При разработке эпизодов сложилось естественное распределение сил: Александров и Нильсен занимались лирической линией, а Эрдман взял на себя сатирическую, в основном связанную с образом Бывалова. Велись частые телефонные переговоры с Ленинградом: музыку писал живший там Дунаевский, чье обиходное прозвище, кстати, увековечено в «Волге-Волге». Сценаристам долго не удавалось подобрать имя главной героине. Перебирали, перебирали, и всё не нравилось. Всё по каким-либо причинам не подходило. И вот в один прекрасный день пришедшая домой Орлова, заглянув в кабинет мужа, где как раз обсуждался сценарий, спросила: «Дуня сегодня звонил?» Этот простой вопрос для авторов стал знамением свыше: ну, конечно, ее нужно назвать Дуней! Как самим не пришло в голову такое прекрасное имя! Привыкли называть им Исаака Осиповича и совсем забыли, что оно женское.

В своих статьях и интервью Любовь Петровна подчеркивала, что театральные уроки К. И. Котлубай приучили ее при подготовке роли обращать скрупулезное внимание на подлинность деталей, профессиональные особенности персонажа, короче говоря, на все то, что режиссеры называют изучением материала. Через много лет в одном из дежурных парадных очерков автор писал: «Для того чтобы вжиться в образ письмоносицы Стрелки, актриса прочла не один десяток статей, посвященных сельским почтальонам, со многими из них вела

переписку и сама несколько раз ходила с почтовой сумкой по квартирам».[30]

Трудно представить, чтобы Любовь Петровна ходила по квартирам. Пассаж насчет интенсивной переписки с сельскими почтальонами тоже вызывает большие сомнения, тем более что Дуня работает пусть и в маленьком, но городке. Да все это в данном случае артистке и не нужно. В «Волге-Волге» перед ней стояли другие задачи, в сюжете профессиональная деятельность Стрелки практически не затрагивается – доставляла одну телеграмму-«молнию», да и с той застряла на пароме. Остальное экранное время девушка занимается художественной самодеятельностью. Так что, стремление журналистов вознести артистку на пьедестал, приписать дополнительные трудности, которые ей героически пришлось преодолеть, совершенно излишне. На съемках хватает и невыдуманных проблем.

Двадцатого июня 1937 года от причалов Московского Южного порта отчалила экзотическая флотилия – съемочная группа фильма «Волга-Волга» отправилась на натурные съемки. Возглавлял кавалькаду пароход «Память Кирова», на котором разместились участники экспедиции. Здесь имелись оборудованное операторское помещение, зал для звукозаписи, костюмерная, фотолаборатория. На верхней палубе был устроен павильон для съемок. Через громкоговорители с «Памяти Кирова» доносилась новая песня Дунаевского и Лебедева-Кумача:

Много песен про Волгу пропето,
Но еще не слыхали такой,
Чтобы, сердцем советским согрета,
Зазвенела она над рекой…

Следом за «флагманом» на буксире шли «игравшие» в картине бутафорский пароход «Севрюга» и парусник «Лесоруб». «Севрюга» представляла собой ветхое сооружение со ставнями на окнах и двумя трубами, украшенными сверху затейливыми металлическими финтифлюшками. Не менее экстравагантно выглядел парусник, приспособленный, в случае безветренной погоды, для передвижения на веслах. При виде необычного каравана капитаны проходивших мимо судов нервно хватались за бинокли, а пассажиры высыпали на палубы, не скупясь на комментарии по поводу этих посудин. Успокаивались, лишь когда, приблизясь, видели вымпел с надписью «Мосфильм. Киноэкспедиция „Волга-Волга“». (Кстати, в газетах первое время название писали через запятую.)

Пароходы поплыли по Москве-реке и Оке к Горькому – так с

октября 1932 года назывался Нижний Новгород. В городе и окрестностях были проведены первые съемки. Верхневолжское пароходство выделило в помощь «Памяти Кирова» буксир «Добролюбов», который постоянно маневрировал, переставляя и устанавливая в нужных местах декоративные суда.

Через три недели киношники отправились на Каму, снимали в районе Сарапула. Затем переместились к Перми, в устье Чусовой и на реку Вишера. Одна группа снималась на плотах. Другая сразу отправилась на Волгу, снимали возле Казани и Жигулевских гор, где экспедиционная часть съемок закончилась. Лишь в октябре и ноябре уже на Московском море и канале Москва – Волга успели захватить солнечные деньки и доснять всю необходимую натуру.

Длительная отлучка из Москвы, эпицентра политических интриг, была хороша еще и тем, что позволяла абстрагироваться от сгущающейся там мрачной атмосферы. Малолюдные волжские и камские пейзажи выглядели очень величаво. Они навевали спокойствие. Александров шутил: «После этой картины завяжу с режиссурой и пойду в бакенщики». Медлительное течение рек, покрытые девственными лесами берега Чусовой, лишенные каких-либо признаков цивилизации. Казалось, точно так же скалы и деревья стояли здесь в первый день творения. Попадались такие глухие места, где люди даже летом передвигались на санях с широкими полозьями – колеса застревали в густой поросли. Растительность – особая статья: у деревьев и кустов листва сочная, мясистая. Берега – как видно в фильме – иногда скалистые, а порой высокие, обрывистые, обнажившие древние земные наслоения.

Приятно было очутиться в неистоптанных людьми местах, вдалеке от московской суеты. Вдобавок в столице суета не простая, а пугающая. Еще зимой народному комиссару внутренних дел Н. И. Ежову было присвоено звание генерального комиссара государственной безопасности. «Ежовщина» все больше входила во вкус, энкавэдэшники охотились за неугодными со сноровкой хищных обитателей джунглей. В первую очередь велась тотальная борьба против партийцев, особенно против старой большевистской гвардии, близких соратников Ильича.

После убийства Кирова требовалось немало усилий, чтобы избавиться от тревожных предчувствий. Наступило такое время, когда лучше держать себя в узде, помалкивать. Глаза мозолили плакаты с призывом «Не болтай!». На одном, провинциальном, были нарисованы двое мужчин, беззаботно разговаривающих в пивной, а за соседним столиком сидел одинокий посетитель. На

вид обычный человек, только одно ухо совершенно непомерной величины. Правое обычное, левое же, которое ближе к беседующим, огромное. Это было напоминание о необходимости остерегаться шпионов, мечтающих подслушать секретные сведения. Однако надпись можно истолковать двояко. Действительно, сейчас лучше не болтать, помалкивать.

С львиной долей бывших троцкистов уже расправились, большую часть приговорили к смертной казни. Теперь номенклатура перешла к превентивным действиям – в угоду Сталину велась показательная чистка. Газеты беспрерывно публиковали материалы о вредительских группах. Складывалось впечатление, что повсеместно действовали террористы: на железных дорогах, шахтах, в химической промышленности и металлургии. Чуть ли не каждому подсудимому инкриминировался шпионаж в пользу Германии или Японии. Нередко выдвигались обвинения в подготовке покушения на руководителей партии и правительства. Правда, такое обвинение – палка о двух концах: вдруг найдутся мерзавцы, которые одобрительно отнесутся к подобным злодейским замыслам и станут сочувствовать подсудимым. Поэтому, чтобы продемонстрировать их человеконенавистническую сущность, вызвать справедливый гнев населения, параллельно фабриковались обвинения в преступных замыслах, направленных против счастливой жизни рядовых трудящихся. Например, в том, что двурушники подливали яд в колодцы, а в хлеб подкладывали битое стекло.

Сталинская мясорубка молотила без разбору всех, кто попадался под руку: и взрослых, и детей. Среди последних тоже находились такие, которые понимали суть происходящего. Писатель Б. Сопельняк обнаружил в архивах НКВД письма школьников, арестованных по обвинению в контрреволюционной пропаганде. Одно из них написано 15-летним Володей Морозом. После ареста мальчик в тюрьме заболел туберкулезом и в апреле 1938 года умер. В декабре же предыдущего года он писал:

> «Лишь упорной и трудной работой в нашей стране отравляется молодость несчастных детей, и наоборот: подхалимство, ложь, клевета, склоки, сплетни и прочие дрязги процветают. А почему? Потому ли, что народ низок? Нет, потому, что низка кучка негодяев, держащая власть в своих руках. Если бы человек, заснувший летаргическим сном лет 12 назад, проснулся, он был бы просто поражен переменами, произошедшими за это время. Старого руководства он бы не нашел. Он увидел

бы в правительстве безусых глупцов, ничего не сделавших для победы революции, или пожилых негодяев, продавших товарищей за свое собственное благополучие…»[31]

Восемнадцатого февраля скончался один из близких соратников вождя – Орджоникидзе. В тот вечер Любовь Петровна ходила с четой Вильямсов в гости к Михаилу Афанасьевичу и Елене Сергеевне Булгаковым. Сидели за столом, у всех хорошее настроение, а уже за полночь, когда кончали ужинать, позвонил Александров и сказал, что от разрыва сердца умер Орджоникидзе. Все были потрясены – наркому едва исполнилось пятьдесят. Через несколько дней по городу гуляли глухие слухи, что товарищу Серго грозил арест как троцкисту, поэтому он покончил жизнь самоубийством. В марте появились сообщения о гнусной антипартийной деятельности Бухарина, Рыкова и иже с ними. Через три месяца весь цвет высшего командования Красной армии был обвинен в измене, несколько крупных военачальников расстреляны. С рифмованными обвинениями «банде грязных шпионов» на командиров обрушился в газете поэт Александр Безыменский – тот самый, который пытался громогласно уличить Дунаевского в плагиате.

Благо Орлова и Александров оставались беспартийными. Но все-таки не мелкая сошка – люди с положением, на виду, находятся в контакте с сильными мира сего. Если кто-либо из их высокопоставленных покровителей – скажем, Шумяцкий – «загремит», им тоже может не поздоровиться. Возможно, так бы и случилось, но руководители государства были озабочены тем, чтобы сохранять видимость нормальной, благополучной жизни, сопровождаемой сплошными достижениями. Иностранцам тоже следовало пускать пыль в глаза. Приезжайте, господа, смотрите! У кого нет возможности побывать в СССР, тому продемонстрируем типичные образцы нашей жизни.

Двадцать четвертого мая 1937 года в Париже открылась Всемирная выставка. Большое внимание посетителей привлекали два стоящих один против другого павильона – советский и немецкий. Возле входа в павильон Германии установлена скульптурная композиция из бронзы: трое мускулистых арийцев – женщина и двое мужчин – символизировали мощь «тысячелетнего рейха».

Напротив, на 25-метровой высоте, взметнула серп и молот «русская парочка» – вдохновенное творение В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Прообразом символического Рабочего послужил партнер Орловой по «Цирку» Сергей Столяров: высокий, статный,

голубоглазый блондин с ослепительной улыбкой. Заманчиво предположить, что Колхозницу лепили с Орловой, и действительно кое-какое портретное сходство прослеживается, хотя черты лица у мухинской модели погрубее.

В пользующемся невероятной популярностью советском павильоне имелось пять залов, каждый был посвящен определенной тематике: первый – новой конституции, истории превращения отсталой аграрной страны в индустриальное государство; второй – культуре; в третьем разместилась художественная выставка, на которой преобладали картины типа герасимовской «Сталин среди командиров Первой конной»; четвертый посвящен развитию техники, транспорта, авиации; пятый – строительству и новым городам.

Помимо всего прочего на Всемирной выставке соревновались и в искусстве кинематографии. В советском павильоне был оборудован зал на 400 мест, у немцев поменьше – на 240. Это были два самых крупных кинотеатра на выставке. Из шести советских художественных фильмов, представленных в Париже, наградами были отмечены «Петр Первый» В. Петрова и «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица. Лучшим же признали «Цирк». Иностранцы были от него в восторге. Среди советских зрителей он тоже пользовался невероятной популярностью – за год его посмотрели 28 миллионов зрителей. По результатам проката его опередил только «Ленин в Октябре».

Когда через три месяца, 22 сентября, съемочный коллектив «Волги-Волги», закончив экспедицию, вернулся в Москву, тень ежовщины скользнула по группе – 8 октября был арестован оператор Владимир Нильсен.

Можно только поражаться тому, как много успевал делать этот энергичный человек. В 1923 году 17-летнего студента физико-математического факультета Володю Альпера как классово чуждого элемента – его отец был крупным инженером – исключили из Петроградского университета. Разобиженный на советскую власть юноша тайком сбежал в Германию. Мало того что он нелегально пересек границу, точнее две, так еще и купил в Польше поддельные документы, после чего и стал Нильсеном. Под этой фамилией Владимир закончил Мекленбург-Штрелицкий политехникум и самостоятельно освоил профессию оператора. Его с детства привлекало кино. Скоро у общительного Володи появились знакомые на кинофабриках, он работал фотографом и кинохроникером.

При случае он поддерживал связи с соотечественниками. Все-таки не политический эмигрант – считай, вынужден был уехать. Ходил в советское торгпредство, познакомился со многими

сотрудниками, даже завел себе там любовницу, некую Елизавету Медведовскую. Позже, вернувшись в СССР, она вышла замуж за секретаря Горького Петра Крючкова и в 1937 году была вместе с ним репрессирована.

«Друг Горького» М. Ф. Андреева, которую назначили уполномоченной Наркомвнешторга по делам кинематографии за границей, очень симпатизировала талантливому оператору. Когда в Германию приезжали советские киношники, Нильсена часто приглашали быть их помощником и переводчиком. Таким образом он в 1926 году на просмотре «Броненосца „Потемкина“» познакомился с Эйзенштейном, талантом которого был настолько покорен, что решил вернуться на родину, лишь бы работать с ним. В Москве Сергей Михайлович взял Владимира ассистентом оператора на фильмы «Октябрь» и «Старое и новое».

Нелегальный переход через границу откликнулся ему в 1929 году, когда Нильсена арестовали и приговорили к трем годам ссылки. В то время он был женат на балерине Итте Пензо, имевшей итальянский паспорт, что отнюдь не облегчило положение супругов. Жена последовала на Север вслед за ним.

Они вернулись в Москву в мае 1932 года. Нильсен стал работать на «Союзкинохронике», преподавать во ВГИКе, в 1935-м был уже доцентом, потом его назначили исполняющим обязанности заведующего кафедрой операторского мастерства, членом кинокомиссии ГУКФа. И все это в 30 лет!

…В конце сентября, уже после возвращения экспедиции «Волги-Волги» в Москву, состоялся Первый Всесоюзный съезд профсоюза киноработников, на котором Борис Шумяцкий выступил с докладом «О состоянии советской кинематографии и ликвидации последствий вредительства». Первую часть названия с чистой совестью можно было опустить; в основном речь шла о вредительстве.

> «Враги народа свили прочное гнездо не только в аппарате ГУК, – грозно вещал с трибуны Борис Захарович. – Гнездо махровых контрреволюционеров раскрыто на „Ленфильме“ (Кацнельсон, Пиотровский, Михайлык и другие), в „Украин-фильме“ (Ткач, Орелович, Большунов), в Армении (Дзнуни), в азербайджанской кинематографии, в Шостке и Переяславле и других местах. Нет почти ни одного крупного участка нашей работы, который не был бы так или иначе заражен вредительством».[32]

В докладе и прениях называлось много имен «шпионов» и «троцкистов». Фамилия Нильсена не упоминалась. Но если

вредители имеются повсюду, не может же творческая группа «Волги-Волги» быть исключением из правила! Там тоже скрывается хорошо замаскировавшийся шпион, только нужно уметь его разоблачить. Козлом отпущения сделали оператора.

Владимира Семеновича арестовали 8 октября, а уже через четыре дня в газете «Кино» – орган Всесоюзного комитета по делам искусства при СНК СССР – публикуется редакционная статья «Выше большевистскую бдительность». Она начинается без всякой подготовки: «Деятельность бывшего оператора В. Нильсена не ограничивалась съемкой картин». Можно подумать, что долгое время, из номера в номер, обсуждалась его творческая деятельность, а теперь предлагается выйти за очерченные рамки, копнуть глубже. Словечко «бывший» сразу ставило все на свои места. Коллеги прислушивались к его мнению, доверяли ему наиболее ответственные производственные задания, а он, воспользовавшись их простодушием, только и делал, что вредил.

В каких только грехах не обвиняли Нильсена! И в том, что он ратовал за повышение производительности труда, что пошло бы в ущерб искусству; и в том, что пропагандировал зарубежный опыт, в том числе прославлял «проституированную фашистскую кинематографию»; и в том, что нагло обкрадывал товарищей по работе, приписывая их достижения себе; и в том, что совался не в свое дело, консультируя руководство отрасли по вопросам технической политики. Ему даже инкриминировали идею создания киногорода, осуществление которой якобы привело бы к «омертвлению» крупнейших капиталов.

Весь октябрь Орлова от волнения не находила себе места. Неужели из-за того, что Нильсен оказался врагом народа, их фильм могут запретить? Скажут, что за подозрительная группа – на «Веселых ребятах» у них арестовали авторов сценария, сейчас оператора… Григорий Васильевич успокаивал жену как мог. Уверял, что, если съемки не останавливают, разрешают им работать, значит, беспокоиться нечего. На «Волгу-Волгу» затрачено уже столько денег, что консервировать картину очень невыгодно.

Вскоре состоялось растянувшееся на три дня собрание творческих работников «Мосфильма». Как и следовало ожидать, Нильсена всячески поливали грязью. Его «начальнику» тоже досталась изрядная порция ругани, Григорий Васильевич был вынужден унизительно оправдываться.

> «Режиссер Г. Александров в своем выступлении на собрании, признаваясь в отсутствии бдительности, все же недостаточно откровенно говорил о своих

взаимоотношениях с Нильсеном. В течение пяти лет Александров работал с Нильсеном, дружил с ним, писал совместно сценарии и даже подписывал малограмотные статейки, сочиненные Нильсеном. Тов. Александров не оказывал никакого сопротивления Нильсену, когда тот, охраняя свое исключительное положение в группе, зажимал молодых работников, когда Нильсен протаскивал на работу в кинематографию политически опороченных людей. Через группу режиссера Александрова прошли и подлый бандит Кадыш, и контрреволюционный пасквилянт Эрдман, которого Нильсен привлек к работе над фильмом „Волга-Волга“ и к созданию сценария для следующей постановки Александрова. А режиссер Александров, ныне ссылающийся на некую „гипнотическую“ (?!) силу Нильсена, принял эту кандидатуру без всякого сопротивления».[33]

Даже в этом коротком отрывке из отчета о собрании, посвященном ликвидации последствий вредительства, количество лжи превышает все мыслимые пределы. Там же есть весьма симптоматичная фраза: «О многих преступлениях в студии широкий актив „Мосфильма“ услышал впервые на этом совещании». Получается, не такими уж нашумевшими были эти преступления, если раньше о них не знали. Тем не менее подобные разбирательства мешали нормальной работе.

Владимир был оператором всех самостоятельных фильмов Александрова, начиная с короткометражного «Интернационала». Даже, можно сказать, сорежиссером – участвовал в работе над сценариями, в подборе актеров, в обсуждении музыки. Что мог сделать режиссер для спасения своего близкого сотрудника?! Конечно, тот ни в чем не виновен. Но все же, как ни крути, в молодости Володя учился в техникуме в Германии, в 1935-м опять ездил туда, был с Шумяцким во Франции и в США. Кто его знает, может, далекого от политики Нильсена и вправду обвели вокруг пальца иностранные шпионы и он невольно стал их пособником?

Должно быть, Григорий Васильевич рассуждал так: ну, что я буду пытаться вызволять оператора из беды? Если он на самом деле замешан в неблаговидных делах, то могу навредить и себе, и всей группе, и вообще тогда фильм не выйдет. Картину же делать нужно. Причем такую, после которой у людей могла появиться уверенность в завтрашнем дне. Она должна понравиться и руководству, и зрителям. Несмотря на чудовищную эскалацию

ежовщины, посеявшей страх по всей стране, у людей по-прежнему существовало естественное стремление жить и радоваться.

Нильсен успел снять большую часть эпизодов «Волги-Волги». Остальное придется доснимать Петрову – тому самому, который, работая вторым оператором на «Цирке», пострадал от когтей льва.

«Волга-Волга» значительно отставала от календарного графика. Первоначально планировалось закончить картину к 20-й годовщине Октябрьской революции, однако из-за плохой погоды не успели – во время экспедиции было много дождей. Остальные съемки, главным образом крупные и средние планы, пришлось перенести в павильон. К середине сентября фильм был готов на 41 процент вместо 57 по плану.

Финал «Волги-Волги» снимался в Химкинском речном порту, на акватории которого было тесно от пароходов, барж, буксиров, яхт и клиперов. На берегу толпилась массовка – толпы людей радостно встречали прибывавшие на олимпиаду художественной самодеятельности делегации.

Официальная пропаганда всеми способами, в том числе посредством кино, стремилась привить людям оптимизм, призывала их учиться, трудиться, повышать профессиональное мастерство, полноценно отдыхать, растить детей, воспитывать внуков. Вот Дуня-Стрелка из тех, кому сейчас хорошо живется и поется. Таким нужно подражать. Охваченные энтузиазмом зрители, особенно молодежь, забывали про бытовую неустроенность, подхватывали бодряческие лозунги и старались следовать призывам партии, официально одобренным образцам, зачастую не отдавая себе отчета об иллюзорности подлинного счастья в условиях, когда судьбы коверкались почем зря и жизнь любого человека могла моментально измениться в худшую сторону.

Страх был настолько привычен, что люди перестали замечать его. Однако ожидание счастья все равно существовало. Люди охотно принимали каждый подарок судьбы – неожиданный или подготовленный их стараниями. Горе одних и удачливость других только больше подчеркивали трагичность времени. Мудрые люди, вроде уже хлебнувшего лиха Николая Эрдмана, понимали, что бороться с государственной машиной, подминающей под себя всех и вся, нужно крайне осмотрительно, в пределах дозволенного. Сейчас разрешена борьба с бюрократизмом. Вот Эрдман и направил весь свой дар на высмеивание отрицательного персонажа – Бывалова, начальника управления кустарной промышленности захолустного города Мелководска. Это представитель правящего в СССР класса – номенклатуры, тип

советского руководящего работника. Таких высмеивай не высмеивай – с них все как с гуся вода. Они неистребимы, их нельзя ликвидировать, так дадим рядовым людям возможность хотя бы посмеяться над ними. Пока над ними потешаются только карикатуристы. Художники изображают их плешивыми толстяками, в руках пухлый портфель, из нагрудного кармана пиджака торчит россыпь авторучек. Все это булавочные уколы, а требуется отвесить звонкую оплеуху.

На роль Бывалова пригласили соскучившегося по кино Игоря Ильинского. Это был дебют выдающегося комика в звуковом кинематографе – раньше он снимался только в немых фильмах, где и получил всесоюзную известность. У него была выразительная мимика, актер в совершенстве владел искусством пантомимы, причем ее можно охарактеризовать как гротесковую. У Ильинского играли все части тела: руки, ноги, плечи, голова. Все уморительно двигалось и дергалось в самых замысловатых направлениях, вызывая у зрителей гомерический хохот. А лицо: нижняя губа поверх верхней, по-кошачьи шмыгающий носик, скошенные к переносице маленькие глазки… Публика восторгалась артистом, создавшим великолепные комические образы. Достаточно вспомнить «Праздник святого Иоргена», «Процесс о трех миллионах», «Поцелуй Мэри Пикфорд».

Бывший театральный актер Ильинский, игравший у Мейерхольда, в конце двадцатых годов отошел от кино и переключился на концертную деятельность. Тут он натерпелся много оскорблений от зрителей. Они ожидали услышать от комика что-нибудь веселенькое, рассказы о его работе в кино. А Игорь Владимирович занимался исключительно художественным чтением, причем исполнял серьезных авторов – Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Чехова. Каково же было ему слышать после концерта сожаления зрителей о напрасно потраченных на билет деньгах: «Знал бы, что тут будет, лучше бы пол-литра купил». В подобных ситуациях он каждый раз вспоминал услышанную когда-то историю про актера, который после концерта никогда не проходил мимо публики. «Почему?» – спрашивали его. И он отвечал: «Больно ругаются!»

В роли Бывалова Ильинский блистал. Чувствовалось, что артист наслаждается ролью сатирического персонажа, набросившись на нее, как голодный на еду. Найдена точная маска бюрократа, каждое движение выверено, отточено, все репризы произносятся с таким смаком, что без промаха попадают в «яблочко» – не прореагировать на них невозможно. Ильинский даже прыгнул с верхней палубы, вместо того чтобы доверить опасный трюк дублеру. А ведь была середина октября, вода

холодная. Причем сначала предполагалось, что Бывалов прыгает со средней палубы, что все же не так опасно. Однако артист вошел в раж и снялся в крайне рискованной для здоровья сцене.

Письмоносице Дуне по ходу действия тоже нужно было прыгнуть в воду. Однако печальный опыт скачки на быке в «Веселых ребятах» и танца Марион на раскаленной пушке предостерег ее от опрометчивого шага. Любовь Петровну на общем плане заменила дублерша. Это был единственный эпизод, где артистка согласилась на такую «фальсификацию». Все остальное в картине Орлова делала сама, и получалось у нее замечательно. А ведь перед ней стояла сложнейшая задача – нужно было играть вровень с выдающимся комиком, находившимся в отличной актерской форме. При этом нужно учесть, что у него более выигрышная роль – в бываловские уста вложены остроты, которые, разумеется, будут вызывать у зрителей смеховую реакцию.

Орлова не уступила своему именитому партнеру, она тоже играет замечательно. Задача же перед ней более трудная: Бывалов – отрицательный персонаж, а Стрелка – положительный. Практически ею было сказано новое слово в кинокомедии. Обычно главные персонажи комедий – люди отрицательные или, по крайней мере, ущербные. А Дуня Петрова всем хороша: трудолюбивая, инициативная, добросовестная, талантливая, певунья, плясунья. Как сыграть такого ангела во плоти и не впасть при этом в унылую дидактику? Орловой удалось. Ее энергичная зажигательная героиня с первых кадров так пленила зрителей, что те переставали обращать внимание на всякие происходящие на экране несуразицы. А их в «Волге-Волге» хоть пруд пруди.

Это было заметно даже в мелочах. Например, почему вдруг письмоносица доставляет телеграмму-«молнию» на пароме откуда-то из-за реки? Судя по тем видам населенного пункта, которые показывались на экране, в городе должно иметься отделение связи. Или почему вдруг приглашение участвовать во всесоюзном смотре самодеятельных талантов прислано на имя начальника управления мелкой кустарной промышленности? Он же к этому вообще не имеет ни малейшего отношения, так же, впрочем, как и к Дуне Петровой. Однако при большом желании все это можно оправдать, свести к борьбе с бюрократизмом. Второй же основной конфликт Стрелки – с любимым парнем Алешей – содержит, по сути дела, порочную мысль.

С этим конфликтом зрители знакомятся раньше, чем с бываловским, уже с первых кадров. Вволю нацеловавшись на возу с сеном, Дуня и Алеша затеяли принципиальный диспут на

музыкальную тему. Дуня считает, что хорошую музыку, хорошую песню способен сочинить любой человек. Для этого не обязательно иметь специальное образование, навыки. Сочиняй на радость людям в свободное от работы время. В отличие от Стрелки счетовод Алеша является сторонником классической музыки и считает, что любому делу следует учиться. Самодеятельность он презирает, а за Вагнера, Бетховена и Шуберта готов в огонь и в воду. Что может быть прекраснее их творений? Да ничего! В доказательство своей правоты он играет на трубе отрывок из вагнеровской «Тристана и Изольды».

Пока он трубит, девушка демонстративно зевает: «Ой, скучища какая». А счетовод Алеша такой упертый, что готов оскорбить даже любимую Дуню, однако своих взглядов на музыку не изменит ни на йоту. Этот нереальный конфликт – любой мужчина плюнет на Вагнера, лишь бы не огорчать невесту, – и является основным в фильме. Авторы же здесь принимают сторону дилетантки Дуни, то есть ополчаются на классическую музыку.

Второе столкновение влюбленных происходит на полпути к Москве – на пароходе «Севрюга». Здесь они схлестнулись в споре о том, кто талантливее: водовоз дядя Кузя или Бетховен? Опять каждый остался при своем мнении, отстаивая его с пеной у рта.

Очередным врагом Стрелки является Шуберт, вернее, его «Музыкальный момент», который репетирует Алешин оркестр, чем сильно нервирует окружающих. Словно в отместку за причиненное беспокойство, из-за случившейся по ходу действия путаницы вместо счетовода на борту «Севрюги» появляется бойкая Дуня, которая разучивает с оркестром песенку собственного сочинения.

Кстати, у Стрелки имеется авторитетный единомышленник – Бывалов, упорно называющий Шуберта Шульбертом. Начальник кустарной промышленности тоже не понимает серьезную музыку. Зато ее наверняка понимали авторы сценария, и непонятно, зачем понадобилось противопоставлять два вида творчества, которые вполне могут мирно сосуществовать. Из картины следует однозначный вывод: нашему народу нужны только песни, сочиненные представителями самодеятельного искусства. Вагнеры и Шуберты – это все от лукавого, а пропаганда классической музыки – это вообще вчерашний день, барская затея.

Роль оппонента Дуни, ярого поборника классической музыки, исполняет во всех отношениях скромный артист: вялая игра, неказистая внешность. Складывается впечатление, что режиссер вместо намечавшегося ранее Николая Черкасова специально

выбрал для Орловой такого слабого спарринг-партнера, чтобы она выгодно смотрелась на его фоне. Достаточно того, что ей предстоит серьезное актерское соперничество с Ильинским. Не может же Любовь Петровна разорваться, действуя сразу на двух фронтах!

Еще на стадии сочинения сценария между соавторами возникали разногласия по поводу исполнительницы главной роли. Эрдман и особенно Нильсен хотели, чтобы Стрелку играла молоденькая девушка, не старше 25 лет. У Александрова на этот счет были, естественно, другие соображения. Режиссер без труда отстоял свою точку зрения и, как оказалось, не зря. Орлова играет с таким молодым задором, с такими искрящимися глазами, что зрителей не волновала проблема: соответствует ли возраст артистки (а ей уже 35) возрасту героини. Причем Любовь Петровна совершенно не боится здесь быть некрасивой. Она одета в сапоги, юбку военного покроя, во время плавания вообще носит брезентовую спецовку сплавщика. Ладно, эти наряды хоть не скрывают хорошую фигуру. Но ведь в последних сценах она выглядит, словно Филипок, – в капитанском костюме на десять размеров больше, чем полагается Дуне. Вдобавок можно вспомнить сцену обгона извергающей густой черный дым «Севрюги» парусником, после чего лицо Стрелки оказывается перемазанным сажей. Короче говоря, не Марлен Дитрих.

Так ли должна выглядеть звезда экрана? Во всяком случае, может, если говорить об Орловой в «Волге-Волге». Артистка создает чарующий характер и играет его с неповторимыми личными интонациями. Исполненные ею музыкальные номера запоминались надолго. Один из них, названный в сценарии «Сомнения Стрелки», когда Дуня, рассуждая сама с собой, поет написанную в духе народных песнопений не то чтобы тягучую, но протяжную «Песню о Волге». Очень удачной во всех отношениях у Стрелки получилась лихая «Молодежная», когда Орлова поет и одновременно танцует:

Вейся, дымка золотая придорожная,
Ой ты, радость молодая невозможная,
Точно небо высока ты, точно море широка ты,
Необъятная дорога молодежная.

Нужно заметить, что всевозможные нелепые противоречия во внешности и в поступках персонажей были подчинены главной цели, которую режиссер подчеркивал при каждом удобном случае: «Волга-Волга» должна быть советской комической картиной в чистом виде. Другими словами, готовилось

исключительно развлекательное зрелище без претензий на глубокую философию. Словно опасаясь, что Александров может быть неправильно понят, критики расшифровывали его слова: «Советская комическая кинокартина – это отнюдь не гогочущая бессмыслица заокеанских фильмоделов, не глупая стряпня Прэнсов и Монти Бенксов. Смех советского зрителя отличен от смеха мирового обывателя».[34]

Действительно, «Волга-Волга» затрагивала социальные проблемы, она получилась более злободневной, чем, скажем, «Веселые ребята». В то же время картина очень веселая. Эпизод, когда мелководцы демонстрируют Бывалову свои таланты, по насыщенности юмористических находок мало чем уступает знаменитой драке джазистов. Сам Александров очень любил сцену, где Стрелка объясняет Ивану Ивановичу, как много талантливых людей в их городе: как здорово читает стихи некий Миша, как прекрасно поет Сима, как зажигательно пляшет лезгинку Гришка, и, рассказывая, сама блестяще исполняет эти номера.

В фильме остроумный текст; тут, очевидно, сказалось сатирическое мастерство Н. Эрдмана, мастера отточенной репризы. Не случайно многие фразы из «Волги-Волги» прочно вошли в лексикон советских людей, раздерганы на устные и письменные цитаты. Это и «Благодаря моему чуткому руководству», и «Пароход хороший, только он воды боится», и «Он официант, он врать не будет», и «Я на улице самокритикой заниматься не позволю», и, разумеется, гениальное в своей простоте «Хочется рвать и метать».

«Волга-Волга» стала одним из немногих фильмов, безоговорочно принятых «кремлевским цензором» – Сталин смотрел ее бессчетное количество раз, цитировал наиболее остроумные реплики, а во время войны, в 1942 году, отправил любимую комедию с оказией – через высокопоставленного американского чиновника – президенту США Ф. Рузвельту. Тот, дипломат до мозга костей, сразу задумался, на что намекает советский лидер этим подарком. Не станет же такая лиса, как Сталин, дарить что-то без задней мысли? Думал – и не мог догадаться, советники тоже не смогли сказать что-нибудь толком. Только когда был сделан точнейший перевод всего текста, включая и песни, Рузвельт обратил внимание на начальные слова куплетов лоцмана:

> Америка России подарила пароход —
> С носа пар, колеса сзади
> И ужасно, и ужасно, и ужасно тихий ход!

Тут американский президент подумал, что «папаша Джо» недоволен задержкой с открытием второго фронта. На самом же деле Сталин, находясь в хорошем расположении духа (хотя откуда бы ему взяться в страшном 1942-м), послал союзнику комедию просто так, позабавить коллегу. А тот, бедняга, ломал себе голову над тайным смыслом. Вот уж действительно – на всякого мудреца довольно простоты!

Следует заметить, что, возможно, перед нами очередная легенда. Рассказ этот исходит от Григория Александрова, воспоминания которого не отличаются большой правдивостью. Хотя позже эту историю излагали многие авторы, вплоть до такого серьезного человека, как бывший оргсекретарь Союза кинематографистов СССР Г. Марьямов. Есть в этих рассказах небольшие разночтения – подарил то ли Гопкинсу, то ли Гарриману; намекал вождь то ли на задержку с открытием второго фронта, то ли на низкое качество поставляемых по ленд-лизу товаров. Во всяком случае, такой факт – просмотр фильма – обязательно был бы запротоколирован американским руководством. Там и не такие мелочи фиксировались. Заинтересовавшись этим, проживающий ныне в США киновед Валерий Головской провел в американских архивах дотошное исследование, однако никаких документальных подтверждений не обнаружил.

Кстати, еще до Александрова похожий случай описал в своей книге «Цель жизни» авиаконструктор А. С. Яковлев. 9 декабря 1944 года он присутствовал на правительственном приеме в честь приезда в Советский Союз генерала де Голля. Там действительно показывали «Волгу-Волгу», Гарриман сидел рядом со Сталиным, который при куплетах про теплоход подтрунивал над американцем. Насчет подарка не было сказано ни слова.

Долгая жизнь была уготована этому фильму. Каждое новое поколение радушно принимало персонажей «Волги-Волги» в свой круг, не считая произведение устаревшим, покрытым патиной. Поэтому картина до сих пор живет полнокровной жизнью, возникая порой в самых неожиданных контекстах. Например, в анекдоте:

За кружкой пива Мюллер спрашивает:

– Скажите, Штирлиц, а какая ваша любимая машина?

«Волга-Волга», – хотел было ответить Штирлиц, но вовремя спохватился и сказал:

– «Опель-Опель».

Глава 9
Кольцо и лампа

Мне, конечно, очень приятно, что вы приехали ко мне с визитом, но я все-таки полагал, что вы будете сидеть на вашем Острове и добывать жемчуг.

Михаил Булгаков. Багровый остров

Жизнь по-прежнему текла своим чередом, белая полоса сменялась черной, после радости на людей обрушивались неприятности, бывало и наоборот. Для киношников новый, 1938 год начался с тревожного известия – в ночь с 17 на 18 января в своей квартире, а жил он в пресловутом «Доме на набережной», был арестован Борис Захарович Шумяцкий. Новый год он встречал у Сталина, ничто не предвещало беды, и вдруг оказался в подвалах Лубянки.

«Народный комиссар кинематографии» – так его называли многочисленные друзья. Правда, недоброжелателей у него тоже имелось больше чем достаточно. Кое-кто, узнав о задержании Шумяцкого, на радостях даже напился. Однако таких было мало. Все-таки по большей части люди сочувствовали, понимали, что, как и большинству других арестованных, Борису Захаровичу грозят самые тяжелые последствия, возможно, даже расстрел. Когда же в марте на его место был назначен бывший начальник ЧК Одессы и воронежского ГПУ Семен Дукельский, киношники взвыли – поняли, кого потеряли. Семен Семенович пылко инициировал запреты, всячески сковывавшие творческий процесс. Теперь режиссерско-монтажные сценарии подлежали утверждению кинокомитетом без права внесения в них каких-либо, даже непринципиальных, изменений. Там же утверждались сметы на производство фильмов, подбор актеров, эскизы костюмов и декораций. По иронии судьбы приведшее всех в уныние постановление, в котором оговаривались эти запреты, называлось «Об улучшении организации производства кинокартин».

Вслед за собой Семен Семенович привел на работу в управление несколько знакомых из Воронежа, таких же «силовиков», как и он сам. Все они были похожи один на другого и одну за другой делали глупости, которые приписывались их

начальнику. Дукельский принадлежал к породе фанатиков, которые безоговорочно готовы выполнять любое предписание партии. Требовалось расчистить остатки вредительства и наладить работу кино? Вот он этим и займется. Над ним смеялись, а профан упорно гнул свою линию и многое изменил в системе управления и производства. Семен Семенович ввел категории специалистов и тарифные ставки, ликвидировал систему процентных отчислений с сумм, получаемых прокатом в пользу сценаристов и режиссеров. Вместо этого выплачивались постановочные и потиражные.

Узнавая о новациях Дукельского, киношники пожимали плечами: «Что с него взять? Он же в нашем деле не разбирается, это человек из органов». Через год и три месяца Семена Семеновича перевели на другой руководящий пост – в Министерство морского флота. Теперь, когда министр допускал очередную глупость, моряки говорили: «Что с него взять? Он же в нашем деле не разбирается, это человек искусства».

Шутки шутками, а созданная им система управления и производства благополучно существовала десятки лет, и киношники были ею довольны. Но все же своими топорными действиями Дукельский принес больше вреда, чем пользы.

Безусловно, Шумяцкий тоже старался держать свою отрасль в узде. Он являлся сторонником строгой централизации кинопроизводства, считал, что всякие существенные изменения творческим группам необходимо согласовывать с вышестоящими инстанциями. Следя за этим, Борис Захарович зачастую не щадил самолюбия режиссеров, мог походя обвинить их в политических ошибках, а то и в умышленной враждебности по отношению к советскому киноискусству. Козыряя этими категориями, начальник ГУКФа приказывал вносить существенные изменения в готовые фильмы. Такой жесткий стиль руководства Сталин навязывал не только Шумяцкому, но и всем наркомам, всем номенклатурным руководителям. Все же Борису Захаровичу была присуща деликатность, не позволявшая докатиться до откровенного самодурства. Между ним и режиссерским сообществом не возникало антагонистических противоречий, вызывавших озлобленность у подчиненных. Недовольство какими-либо его решениями – да, появлялось, озлобленности же – настоящей, застилающей взор кровавой пеленой, доводящей до инфаркта, – никогда не было.

Для Орловой и Александрова 1938 год начался с радостного события – они переехали в новую четырехкомнатную квартиру в Глинищевском переулке, дом 5, квартира 103 на шестом этаже. Квартира просторная, не очень светлая, что устраивало актрису,

поскольку в это время у нее появилась болезнь Меньера, одним из проявлений которой является светобоязнь. Подобное нервическое заболевание распространилось у многих со времен Гражданской войны, так же как боязнь резких звуков: выстрелов, взрывов. У Любови Петровны это могло объясняться длительным нахождением под ярким светом «юпитеров». С северной стороны квартиры, из окон и с балкона, хорошо видно находящееся по соседству здание театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Когда-то она выходила здесь на сцену, участвуя в музыкальных комедиях, с радостью играла роль Периколы. Здесь познакомилась с Гришей. Кажется, это было давным-давно, а ведь прошло всего пять лет…

Дом считался одним из первых советских небоскребов. Его построили на месте снесенной в 1934 году церкви Алексия митрополита Московского в Глинищах. Интересно отметить, что до XVII века, до того времени, как здесь была возведена церковь, этот район древней Москвы назывался Скоморошками. Тут располагалась скоморошья слобода, было кладбище скоморохов. А сейчас был сооружен дом для актеров. Сначала предполагалось, что это будет кооператив театральных работников, в основном МХАТа. Строился он скромными темпами. Однако когда один из мхатовских корифеев обратился в вышестоящие инстанции с просьбой ускорить строительство, кто-то из сильных мира сего высказал удивление: неужели такие выдающиеся артисты должны покупать кооперативное жилье?! Страна в состоянии сама предоставить им квартиры. Дом стал государственным, а взносы именитым жильцам были возвращены.

Для того времени, когда основная масса советских людей мыкалась в коммуналках, новое здание представляло собой поистине сказочное зрелище: в подъездах сидели консьержки, на лестницах лежали ковры, повсюду висели зеркала, каждый жилец имел свой ключ от лифта. Но даже в этом полностью элитном доме были «первые среди равных» – шестой подъезд с самыми большими квартирами. Именно в нем поселились Орлова и Александров. Их соседями по подъезду были О. Л. Книппер-Чехова, артисты И. М. Москвин и М. М. Тарханов, режиссер А. М. Лобанов.

Первого апреля еще одно радостное известие – указом Президиума Верховного Совета СССР Орлову, в числе других кинематографистов, наградили орденом Трудового Красного Знамени как «исполнительницу роли Мэри в кинокартине „Цирк“». Теперь наряду с титулом заслуженной артистки ее фамилию будет сопровождать еще одно немаловажное уточнение – орденоносец. Так было принято указывать и в титрах фильмов,

и в публикациях.

Многие орденоносцы любили говорить в интервью, что для советского художника самой высокой наградой является любовь зрителей. Любовь к артистам действительно имелась, причем порой принимала гипертрофированные формы. Хорошо известен фанатизм поклонниц двух знаменитых теноров Большого театра – «козловисток» и «лемешисток». Они житья не давали своим кумирам, встречали и провожали, целовали следы их галош. Иногда между ними проходили стычки, напоминавшие столкновения фанатов двух футбольных команд.

Постепенно подобный ажиотаж начал возникать и вокруг Орловой. Стоило Любови Петровне приехать на гастроли в какой-либо город, за ней сразу тянулся шлейф поклонников и поклонниц – дежурили возле гостиницы, где останавливалась актриса, поджидали после концерта. Правда, все выглядело достаточно пристойно, даже интеллигентно – просто смотрели на нее и любовались. В крайнем случае, дарили цветы. Чтобы отрывали пуговицы или срезали на память клок волос – такого не было. Но приятные знаки внимания оказывались на каждом шагу.

Однажды Орлова и Александров ехали в поезде в разных вагонах – в один билеты достать не удалось. В своем вагоне Любовь Петровна неожиданно встретила члена Политбюро ЦК Л. М. Кагановича. Они разговорились, артистка пожаловалась на то, что ее разлучили с мужем, который сейчас находится в другом вагоне. Нельзя ли сделать так, чтобы мы были вместе? Ну, что это за проблема для наркома путей сообщения?! Он тут же связался с начальником поезда, объяснил ему ситуацию. Через некоторое время тот появился в купе Александрова и сообщил Григорию Васильевичу приятную новость:

– Все в порядке, товарищ Орлов! Можете идти к своей жене и ехать вместе.

Официально «Волга-Волга» вышла в прокат с 24 апреля. Но предварительно состоялись просмотры для журналистов и критиков, поэтому рецензии в периодике стали появляться с конца марта. Почти все они были крайне благожелательны. Игру Орловой и Ильинского превозносили до небес. В «Известиях» драматурги братья Тур писали:

> «Центральным в фильме является образ талантливой молодежи – темпераментной, творческой. Он, этот образ, пожалуй, ярче всего воплощен в письмоносице Дуне Петровой, которую отлично играет любимая нашим зрителем актриса Любовь Орлова. После роли американки Марион Диксон в фильме „Цирк“ эта новая

работа актрисы заслуживает особого внимания именно в силу своей несхожести с предшествующей работой. Письмоносица Дуня – абсолютная противоположность изломанной жизнью американке-циркачке. Дуня – жизнерадостная, крепкая, веселая девушка, спортсменка, плясунья, певунья. Приятно видеть актрису, стремящуюся овладеть искусством перевоплощения, то есть собственно тем, что составляет душу актерского мастерства».[35]

Любовь Петровна читала лестные слова, когда в глаза бросилась в соседней колонке набранная крупным шрифтом знакомая фамилия – «Смерть Шаляпина». Певец умер в Париже, ему было 65 лет. Она вспомнила свои встречи с этим большим шумным человеком. Стоило ему появиться в доме, и все вокруг оживало. Вспомнила, как он любил играть с детьми, хватая и подбрасывая малышей высоко над головой. Ее он тоже держал на руках, маленькую, в розовом платьице, хвалил, напророчил ей артистическую будущность. Дядя Федя был обаятелен и благороден. Ей навсегда запомнился случай, продемонстрировавший великодушие и такт великого певца. Школьницей Любочка дружила с детьми Шаляпина и часто бывала у них дома. Как-то дети слишком расшалились, и она нечаянно разбила одну из дорогих парных ваз, украшавших кабинет певца. Домочадцы были в шоке – они боялись гнева Федора Ивановича. Вазы все-таки старинные, дорогие…

Испугалась своего проступка и Любочка, которая рыдала взахлеб, сознавая, что доставила неприятность замечательному человеку. В разгар этого переполоха вернулся хозяин. Быстро оценив обстановку, он с невозмутимым видом взял вторую вазу и с силой шарахнул ее об пол. «Вот мы оба одинаково и виноваты», – сказал он. И девочка сразу перестала плакать. Она навсегда запомнила этот широкий жест, с восхищением рассказывала о нем – вот были люди! Каково же ей читать сейчас про своего кумира такие слова:

> «Однако в расцвете сил и таланта Шаляпин изменил своему народу, променял родину на длинный рубль. Оторвавшись от родной почвы, от страны, взрастившей его, Шаляпин за время пребывания за границей не создал ни одной новой роли. Все его выступления носили случайный характер. Громадный талант Шаляпина иссяк уже давно. Ушел он из жизни, не оставив после себя ничего, не передав никому методов своей работы, большого опыта. Литературное наследство

> Шаляпина не представляет ничего интересного для искусства. Это хронологическое изложение различных эпизодов, поражающее своим идейным убожеством».[36]

Горько и в высшей степени несправедливо (было бы не столь больно, знай Любовь Петровна, какие проникновенные слова о мировом гении написали в парижской газете П. Милюков и Н. Тэффи). Странно складывается жизнь – легендарного певца в СССР после эмиграции всячески замалчивали, а если и упоминали, то лишь отрицательно. Она же, можно сказать, выходец из шаляпинского круга, которая благодарна судьбе за моменты общения с Федором Ивановичем, покорила кинематографический олимп, стала эталоном красоты, респектабельной дамой, прославленной артисткой.

Действительно, известность Орловой росла от фильма к фильму. После выхода «Волги-Волги» она приняла немыслимые масштабы. В нее были влюблены мужчины всех возрастов. Открытки с фотографиями Любови Петровны стали непременным атрибутом комнат в общежитиях – рядом с висевшей на стене гитарой. А среди прекрасной половины населения даже появилась душевная болезнь, которую медики не мудрствуя лукаво назвали «синдромом Орловой». Она выражалась в маниакальном желании женщин во всем походить на знаменитую актрису. Для этого поклонницы специально высветляли себе волосы перекисью водорода, делали такую же прическу, шили такие же туалеты, подражали манерам, выдавали себя за ее близких родственниц – сестер, дочерей, племянниц.

Мечтающие стать артистками девушки заваливали Любовь Петровну слезными письмами: подскажите, дайте совет. Те, которые уже вышли на сцену, называли ее «виновницей» того, что они избрали актерскую судьбу. Кинорежиссеры без лишних слов всяческими ухищрениями – в первую очередь гримерскими – старались делать молодых артисток, игравших у них, и внешне, и манерами неотличимыми от всенародной любимицы. Видимо, считали, что подражание хорошему образцу принесет их фильму пользу. Например, очаровательная Анна Комолова в комедии «Шуми, городок» похожа на Орлову просто до неприличия. Вдобавок это сходство всячески подчеркивается нарядами и прической. Интересно отметить биографические совпадения обеих артисток: в свое время Комолова тоже заканчивала хореографическое училище, а с 1933 года работала во МХАТе, где стала одной из любимиц Немировича-Данченко.

Некоторые корреспондентки писали артистке, что во что бы то ни стало хотят поменять свою фамилию на Орлову – так они ее

обожают. Письма зрителей – это особая статья. Следует заметить, что почта тогда работала очень хорошо.

Ее работа была прекрасно налажена еще в дореволюционной России, и в СССР она функционировала без нареканий, проявляя иной раз чудеса изворотливости. Известен случай, когда до другой известной артистки, эстрадной певицы Клавдии Шульженко, дошло письмо с экзотическим адресом: «Москва, Большой театр имени Горького, Шульженко». Так что, возможно, увлекающаяся художественной самодеятельностью Дуня Петрова не случайно имела профессию письмоносицы – зрители без лишних объяснений понимали, что она хороший работник.

Разыскать Орлову проще – ей писали на «Мосфильм». Письма были очень искренними и бесхитростными, однако от некоторых из них – мороз по коже. «Когда я жила в Андижане, – писала шестиклассница Галя Богомолова из города Фрунзе, – то от многих слыхала, что при съемке картины „Волга-Волга“ вы попали под трамвай, вам перерезало обе ноги. Вы были живы, но потом взяли и отравились. Сначала я никому не верила, но потом пошли слухи на весь Андижан, тогда я уже стала верить. Перед отъездом я пошла в кино, встретила несколько своих подруг, сказала им про вас. Они говорят: да, мы тоже слыхали, что Орлова умерла. Я тогда не пошла в кино, вернулась домой со слезами. У меня мама спрашивает: что ты плачешь? Я говорю: у меня живот болит, и часов до двух ночи плакала, потом уснула. Утром встала и говорю маме: Орлова умерла. Она удивилась и говорит: не должно быть, такая хорошая, развитая женщина и вдруг умерла, я не верю. А брат мой работает киномехаником, он часто носит газеты „Кино“. В этой газете было написано, что заканчивается съемка картины „Волга-Волга“. Я тогда успокоилась, что вы живы. Через два дня после этого слуха мы уехали во Фрунзе. Итак, дорогая моя! Хочу вам сказать, что я вас сильно, сильно люблю…»[37]

Не отставали от девочек и взрослые. Вот, например, женщина из Забайкалья, жена служащего там офицера, писала: «Так как я была москвичка, то многие наши спрашивают про Вас, но я знаю о Вас мало, только что читала или слышала в форме анекдотов. Но я хотела бы знать о Вас многое. Напишите мне, если не сочтете за труд, все-все о себе, о своей жизни и пришлите своих фотокарточек, уверена, что у Вас их много».[38]

Что касается мужских посланий, то больше всего писем приходило от военных. Некоторые из них приводятся в книге Г. Зельдовича. Например, военнослужащий из Хабаровска писал: «С каждым новым фильмом вы все больше и больше повышаете свое мастерство. Ваши достижения – пример для нас, в нашей службе

по охране нашей великой социалистической родины, в которой так чудесно расцветает все, что есть прекрасного у человечества. В своей боевой учебе мы, как и вы, добиваемся побед за победами. Граница у нас крепка. У Хасана мы это доказали».

Коротко и ясно написал после просмотра «Волги-Волги» свое эмоциональное послание старший лейтенант Первой приморской армии: «По-военному: молодец, – спасибо за службу! Думаю, что вы как патриотка нашей родины в свое время своим талантом поможете нам победить любого врага малой кровью!»

Обстоятельства сложились таким образом, что львиная доля писем, адресованных артистке, бесследно пропала. Это очень досадно. Они могли бы показать огромную любовь зрителей к Орловой.

По утверждению одной из газет, в середине восьмидесятых годов самым популярным местом в дачном поселке Внуково стала свалка, куда знаменитые дачники выбрасывали ненужные вещи. В центре внимания она оказалась после того, как один из строителей, работающих на чьей-то даче, обнаружил там среди множества доживающего свой век хлама письма и альбом с большим количеством фотографий Любови Орловой. Думается, еще раньше на свалку отправилось поршневое кольцо, историю появления которого Любовь Петровна дважды описывала в автобиографиях.

В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранились две автобиографии Орловой: одна написана в 1945 году, вторая, недатированная, в начале пятидесятых. Нижеследующая история с кольцом приводится в обеих, только предваряется разными словами. Первый вариант звучит так: «Нет ничего радостнее, чем работать для наших зрителей. Каждую новую роль я принимаю как ответственное задание моей родины. Меня научил этому зритель. В декабре 1936 года я выступала с концертом на Челябинском тракторном заводе».

Более поздний вариант Любовь Петровна начинает по-другому: «Мы, артисты, можем гордиться тем, что наш славный великий народ приравнивает наш труд к труду, умножающему богатство и укрепляющему могущество Родины. В этом мне также выпало счастье убедиться лично».

Так что же произошло в декабре 1936 года во время выступления известной киноартистки на ЧТЗ имени Сталина? На этот вопрос лучше всех ответит она сама:

> «После концерта группа слушателей долго беседовала со мной о разных разностях, в том числе,

конечно, об искусстве, о песнях, о своей работе. Мои собеседники сетовали на то, что у них не ладится с выпуском поршневых колец. Тут они рассказали, что коллектив поршневого отделения только что, после концерта, решил к следующему моему выступлению довести сменную выработку поршневых колец с 10 до 12 тысяч штук. Мне трудно передать свои ощущения в тот момент. Но вот как представил сцену поэт, описавший этот случай. Он справедливо говорит о том, что обещание это было мне дороже, чем цветы, которые принято дарить артистам:

Она привыкла к таким вещам,
но тут, понимаете, тут
Ей люди свой труд принесли в награду
за ее драгоценный труд.
Она поняла, что песня ее
в работе им помогла,
И тут, признаться, она всплакнула…
Да, так это и было.

Я уехала в Магнитогорск и снова вернулась в Челябинск. На концерт пришло все поршневое отделение завода в полном составе. И когда концерт окончился, мне было подарено кольцо… нет, не золотое: гораздо более драгоценное. Это было поршневое кольцо с выгравированной надписью: «Нам песня строить и жить помогает… Она, как друг, и зовет, и ведет… Артистке Л. П. Орловой от стахановцев отделения поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода им. Сталина. 12314 штук – рекорд после вашего концерта».

Это кольцо принадлежит к числу самых дорогих реликвий моей актерской работы. В моей комнате оно хранится рядом с шахтерской лампочкой, преподнесенной мне горняками в городе Сталино.

Я очень дорожу этими подарками и горжусь тем, что мне посчастливилось их заслужить».[39]

Комментировать подобный выплеск эмоций даже неловко. Почему-то это кольцо и лампа напоминают фрагмент из записных книжек Сергея Довлатова: «Лениздат напечатал книгу о войне. Под одной из фотоиллюстраций значилось: „Личные вещи партизана Боснюка. Пуля из его черепа, а также гвоздь, которым он ранил фашиста…“ Широко жил партизан Боснюк!»[40]

Трудно сказать, зачем писалась вторая автобиография. А первая готовилась для сборника «Актеры о себе», по каким-то причинам не вышедшего. Сохранились лишь машинописные рукописи. Помимо Орловой свои жизнеописания представили многие другие известные артисты: М. Бернес, А. Кострички, Е. Кузьмина, С. Комаров, М. Ладынина, Б. Ливанов, И. Любезнов, В. Массалитинова, Н. Мордвинов. Однако никто из них подобной риторической трескотни не допустил.

Интересно остановиться на приведенном отрывке из стихотворения. Наивный человек может подумать, что это написал кто-либо из заводских самодеятельных поэтов. На эту мысль наталкивают конъюнктурная тематика и – главное – полное отсутствие поэтических находок. Так и видишь молодого рабочего, вихрастого парня в рубашке с засученными рукавами, который под влиянием встречи со знаменитой артисткой присел, переполняемый эмоциями, на подоконник и быстренько накропал строки, которые охотно поместит цеховая стенгазета или даже, если повезет, напечатает заводская многотиражка.

Ан нет – стихотворение «Кольцо» написал находившийся в составе концертной бригады талантливый поэт Виктор Гусев (1909–1944). Он автор пьес, годами не сходивших с подмостков многих театров («Весна в Москве», «Иван Рыбаков»), популярных песен («Полюшко-поле», «Были два друга в нашем полку»); поставленные по его сценариям фильмы «Свинарка и пастух» и «В шесть часов вечера после войны» стали классикой советского кино. Однако поэтическая публицистика, стихи «по поводу», а у него и таких больше чем достаточно, редко приводили к удачам, несмотря на то, что Гусев обладал поистине виртуозной способностью находить в повседневной жизни приметы героизма. Взять хотя бы тоже «Кольцо»: это типичная баллада о трудовых подвигах. Не жалея сил, трудится артистка:

> Объехав с концертами Свердловск, и Пермь,
> и многие города,
> Экспрессом в Челябинск, на Энский завод,
> приехала кинозвезда.

Ее концерт вызвал большой ажиотаж, народу битком – в зале на тысячу человек зрителей вдвое больше. Но вот она появилась на сцене, запела:

> И грусть Чайковского хлынула в зал,
> с сердцами людей говоря,
> И слесаря затаили дыханье,

и ахнули токаря.

После концерта на сцену поднялся «старик Петров» и сказал артистке, что рабочие хотели было подарить ей цветы, но это «растенье, трава, пустяк». Лучше они совершат для нее трудовой подвиг – вместо десяти тысяч поршневых колец дадут за смену двенадцать! Сообщение о том, что бригада намерена превысить дневную норму выработки на 20 процентов, вызвало в зрительном зале овацию. Правда, артистка была настроена скептически, думала, мол, это сказано для красного словца. Уехала с концертами в близлежащий Магнитогорск, а когда через неделю вернулась в Челябинск, узнала, что рабочие сдержали слово, и последнее, рекордное поршневое кольцо они вручили любимой артистке. И это стало для нее самым дорогим подарком. Хотя она редко возвращалась после гастролей с пустыми руками:

> В городе Курске ей подарили
> курского соловья.
> Гордый Свердловск благодарил
> яшмой и рубином ее.
> В Туле ей, маленькой, преподнесли
> свирепого вида ружье.
> И отдыхали в квартире у ней,
> полные красоты,
> Мурманские, и тбилисские,
> и киевские цветы.

Дальше следует тот самый пассаж, который Орлова приводит в автобиографии. Он, правда, оборван на середине фразы: у автора кинозвезда не только всплакнула – вдобавок «и Петрова она обняла». Кончается баллада словами о том, что отныне, если артистке становится вдруг грустно, или стряслась беда, или волнуется перед выступлением, стоит вспомнить о том поршневом кольце, и в душе сразу звучит музыка.

Этот поэтический отчет о случае на гастролях В. Гусев опубликовал 1 мая 1937 года в газете «Правда». Его стихи вообще печатались там очень часто. На следующий день галантная Любовь Петровна написала поэту благодарственное послание:

> «Я счастлива, что случай, происшедший со мной на Ч. Т. З., послужил Вам темой для чудесного стихотворения, напечатанного вчера в „Правде“. Я горжусь тем, что я и многие мои товарищи своим

искусством могут быть полезны нашей стране в ее достижениях и победах!

Милый Виктор Михайлович!

Вы так хорошо, так тепло и человечно все описали в своих стихах, что я ими воодушевлена и растрогана до слез!»[41]

С тех пор редкий очерк про Любовь Петровну обходился без упоминания этого кольца. Например, В. Сечин писал: «Побывав у актрисы, вы можете обратить внимание на металлическую деталь, лежащую на ее рабочем столе».

Популярность Орловой росла как на дрожжах, билеты на концерты расходились быстро, выступлений же было много. В своей книге Г. Зельдович отмечал: «У Орловой также большая связь со зрителями через многочисленные концерты, которые она дает, разъезжая по Советскому Союзу: зрители знакомятся с артисткой, беседуют с ней об искусстве, о своих производственных успехах».

Несколько лет назад, 1 августа 2002 года, в газете «Вечерний Минск» были опубликованы воспоминания полковника в отставке А. Козловского. Накануне Дня десантника ветеран вспоминал, как в 1936 году служил в авиадесантных войсках в поселке Баравуха Смоленской области. В частности, он писал: «Мне запомнился концерт с участием знаменитой Любови Орловой. Она уверенным шагом зашла в столовую. По дороге ей под ноги бросали цветы. И вот артистка поднялась на сцену, поприветствовала бойцов, сказав, что очень рада видеть героев неба. Все встали и долго ей аплодировали. Погас свет, и начался фильм с участием Орловой, на сцене появилась она, как бы сошедшая с экрана. Концерт длился около двух часов. Бурные аплодисменты переходили в овацию. Затем было много вопросов, на которые она давала весьма остроумные ответы».

Судя по всему, это было шефское, то есть бесплатное выступление. Гораздо чаще артистка давала афишные концерты, и аппетиты ее постепенно росли, достигнув таких астрономических размеров, что «звездочку» пришлось осадить. 10 июня 1938 года в газете «Советское искусство» – органе Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР и ЦК профсоюза работников искусств – появилась редакционная, то есть без подписи автора, заметка «Недостойное поведение». Она маленькая, ее можно привести целиком:

«Л. П. Орлова пользуется широкой популярностью у аудитории, ценящей ее как отличную исполнительницу советских массовых песен. Казалось бы, и звание

заслуженной артистки и эта популярность обязывают Л. П. Орлову к особой щепетильности в денежных вопросах. Однако артистка, видимо, считает возможным по-иному использовать выгоды своего положения.

В мае сего года в Одессе должны были состояться концерты Л. П. Орловой. Трудящиеся Одессы с нетерпением ждали этих выступлений. Однако т. Орлова потребовала от Одесской филармонии оплаты в 3 тысячи рублей за каждый концерт, не считая проездных, суточных и т. д.

Дирекция Одесской филармонии, разумеется, не могла пойти на такие рваческие условия, тем более что согласно приказу ВКИ № 640 максимальная оплата Л. П. Орловой была установлена в 750 рублей.

Л. П. Орлову не удовлетворила позиция, занятая Одесской филармонией, и, в обход нормального порядка, артистка вошла в соглашение с… месткомом филармонии об организации в Одессе 8 концертов по 3 тысячи рублей за каждый.

Нелишне заметить, что аппетиты Л. П. Орловой не всюду получают должный отпор. Так, например, совсем недавно в Киеве Л. П. Орлова ухитрилась сорвать с Украинского управления по делам искусств по 3.300 рублей за каждое свое выступление.

«Своеобразную», мягко говоря, позицию занял в отношении Л. П. Орловой и начальник Одесского управления по делам искусств т. Фишман. Когда директор Одесской филармонии т. Подгорецкий обратился к Фишману за разрешением вопроса о гонораре Л. П. Орловой, т. Фишман не нашел ничего лучшего, как посоветовать Подгорецкому «оформить» концерты Л. П. Орловой совместно с каким-нибудь ансамблем, квартетом и т. п., словом, как-нибудь прикрыть беззаконные требования.

К счастью, т. Подгорецкий нашел в себе мужество отказаться от подобных комбинаций, справедливо квалифицируемых им как жульничество.

Всесоюзный комитет по делам искусств должен заинтересоваться этим возмутительным делом, а Л. П. Орловой надлежит понять, что ее поведение недостойно звания советской артистки».

Чтобы стали понятны масштабы требований актрисы, скажем, что в СССР средняя зарплата в то время составляла 339 рублей в

месяц, квалифицированные специалисты получали 400–500 рублей, «стахановская элита» – 700–800, примерно столько же зарабатывали директора магазинов. Что касается продуктов, то килограмм ржаного хлеба стоил 1 рубль, говядины – 12 рублей, свинины – 17 рублей и – всеобщий эквивалент – бутылку водки можно было купить за 11 рублей 50 копеек. А тут три тысячи за один концерт! Легко понять недовольство директора Одесской филармонии.

Редакционная статья без подписи означала официальную позицию, одобренную и утвержденную в соответствующих звеньях высшего партийного руководства. Публично Любовь Петровна не отреагировала на этот выпад, через газету не извинилась. В следующий раз ее фамилия появилась в «Советском искусстве» через десять дней, 20 июня, – среди подписей под «Открытым письмом мастеров искусств социалистической столицы». Приближались выборы в Верховный Совет РСФСР, и самые известные артисты, композиторы, музыканты обращались к избирателям с просьбой проголосовать, как следует, выбрать самых достойных (а выбирали из одного предложенного). Поскольку это были времена Большого террора, письмо пестрело фразами типа «Славные наркомвнудельцы, во главе с Н. И. Ежовым, разгромили и уничтожили осиные гнезда врагов, и мы не дадим жить врагам на священной советской земле».

Читатели же, которым запомнилась недавняя заметка «Недостойное поведение», наверное, обратили внимание на такой пассаж из письма: «Накануне выборов высшего органа нашей республики мы призываем всех мастеров искусств – артистов театров и кино, музыкантов и художников отчитаться перед массами рабочих и колхозников в своей творческой работе, показать трудящимся во всей силе и полноте замечательные успехи советского искусства, которые достигнуты под руководством партии и правительства, при неустанной заботе и внимании нашего любимого вождя и учителя великого Сталина»(в газете его фамилия каждый раз выделялась жирным шрифтом).

Следует заметить, что стремление Орловой сорвать куш побольше не было простым накопительством, оно объяснялось весьма прозаическим обстоятельством: как раз в то время она и ее муж затеяли строительство дачи в подмосковном Внукове. Среди советского истеблишмента дачи пользовались большой популярностью. Загородные дома имели в обязательном порядке все номенклатурщики. Рядовым людям для дачного строительства требовалось получить от райисполкома участок земли, на что могли рассчитывать только фигуры с высоким

общественным положением. Именно являясь таковыми, получили по земельному участку создатели фильма «Веселые ребята».

Номенклатурщикам дачи со всеми хозяйственными постройками, теплицами и гаражами предоставлялись бесплатно. Остальным приходилось выкладывать на строительство большие деньги – нанимать рабочих, искать дефицитные стройматериалы, следить за участком, копать, поливать, чинить. Отсюда и разное отношение к дачам. Номенклатурщик помнил, что эта дача не совсем его – казенная. Уйдет с работы – отберут. Хотя большинство из них всякими правдами и неправдами умудрялись оставлять их за собой. Но пока это не их собственность, они особенно не следили за тем, что творится на участке. Если пристанет жена с ножом к горлу, если нужно что-нибудь починить в доме или посадить цветы, обращались в хозяйственную службу. Придут рабочие, станут, скажем, делать клумбу, а номенклатурный начальник тем временем будет качаться в гамаке, попыхивая папироской.

Иное отношение к дачам у тех, кто строил их на собственные средства. Тут уже не пустишь дело на самотек. Такие хозяева относятся к своим дачам бережно, следят за ними, украшают. За всем нужен глаз да глаз, необходимо контролировать расходы. Иначе получится, как с ленинградцем Дунаевским, наравне с другими создателями «Веселых ребят» получившим участок во Внукове.

Композитор заказал дом инженеру-строителю Татеву. Не случайному человеку – мужу известной исполнительницы романсов Тамары Церетели. По его первому требованию Дунаевский высылал деньги на строительство, и требований таких было немало. Когда же запланированный срок прошел, Исаак Осипович и его семейство приехали во Внуково и ахнули – на их участке виднелся лишь фундамент. Зато неподалеку вырос трехэтажный особняк самого Татева.

С Орловой и Александровым подобные фокусы не прошли бы. Они тщательно следили за ходом строительства дачи, которая делалась по проекту, привезенному Григорием Васильевичем из Америки, внося свои коррективы. И дом получился на славу! В книге внучатой племянницы Орловой Н. Голиковой с большой любовью дано описание этой дачи, расположенной на внуковской улице Лебедева-Кумача, 14:

> «Деревянный штакетник весело пестрил, не разрушая зеленую массу пейзажа. Только ворота с калиткой были сплошными, из широких досок, с козырьком из красной черепицы. Такая же черепица

накрывала и дом, спрятавшийся в глубине участка. От ворот вела широкая песчаная дорога, сворачивала налево к крыльцу. Деревянные ступеньки обрамлены массивными и низкими оштукатуренными стенками. И вот она – дверь. На фоне белого фасада – темно-коричневая, тяжелая, дубовая. Ручка висит чугунная, кованая, в форме сердца. Над ней – маленькое окошечко. В него удобно посмотреть изнутри на пришедшего. И оно тоже в виде сердца. Знаки любви встречают вас уже на пороге.

Коридор, налево – кухня и туалет, направо – две небольшие смежные комнаты. Коридор приводит в огромную, метров 60, гостиную. Слева – массивный и длинный мореного дуба стол с двумя во всю его длину дубовыми же темно-коричневыми скамьями. В торцах стола тяжелые и прочные квадратные табуреты. И стол, и скамьи, и табуреты опираются на дубовые сердца – усеченным углом вниз».[42]

Интерьер дома украшали посуда, безделушки, сувениры, вазы с цветами. Супруги настолько полюбили свою двухэтажную обитель, что проводили здесь не меньше времени, чем в Москве. Во Внукове образовался целый поселок мастеров искусств, ядро его составили представители творческой группы «Веселых ребят». Однажды на заборе утесовской дачи неизвестный шутник написал слегка перефразированные слова: «Нам песня – строить, им – жить помогает».

Первого февраля 1939 года вышел очередной указ Президиума Верховного Совета СССР «О награждении особо отличившихся работников кинематографии». Список отличников занял половину газетной страницы: почти полторы сотни человек, большинство из которых получили орден «Знак Почета». Самой высокой награды, ордена Ленина, удостоились пятеро: режиссеры С. Эйзенштейн, А. Иванов (за фильм «На границе») и Г. Александров, артисты Н. Черкасов и Л. Орлова. Если у кого-то раньше уже имелись ордена, это в указе оговаривалось. Например, Любовь Петровну наградили как «исполнительницу роли письмоносицы в кинокартине „Волга-Волга“, награжденную ранее орденом Трудового Красного Знамени».

Еще за «Волгу-Волгу» наградили И. Ильинского, В. Володина и, что совсем удивительно, исполнителя роли счетовода Алеши А. Тутышкина, не блеснувшего большим мастерством. Когда читаешь этот указ, удивляет неряшливость, с которой подготовлен важный документ. У одних награжденных отчество

указано, у других нет. Попадаются и ошибки. Например, исполнитель роли Кости Жигулева в фильме «Человек с ружьем» М. Бернес поименован как «исполнитель роли Кости Жигилева Беркес».

Существовал советский ритуал: часть награжденных выступала в печати со словами признательности. Схема подобных заметок была стереотипна – благодарили партию, правительство и лично товарища Сталина, говорили о своих творческих планах. Александров писал в «Правде»:

> «Вместе с поэтом-орденоносцем В. И. Лебедевым-Кумачом я сейчас заканчиваю сценарий цветного фильма „Счастливая родина“. В нем нам хочется показать новую, счастливую жизнь советских людей. Мы отразим в кинокадрах огромный рост культуры национальных республик, познакомим с красотами природы наших необъятных земель, покажем нерушимую дружбу рабочих, крестьян и интеллигенции нашей великой страны».

Подобные парадные выступления ни к чему не обязывали. Можно было без всякой ответственности наговорить с три короба, все равно никто потом бы не попенял – мол, как же ты, голубчик, обещал фильм про огромный рост культуры национальных республик. Давай картину или лишим тебя ордена! Нет, тут можно было говорить что угодно. Однако в данном случае минимальная доля правды в словах награжденного имелась. Александров и Лебедев-Кумач действительно обсуждали сценарий с таким названием. Его главные герои – два школьника, девочка и мальчик. Кто-то сказал этим детишкам, будто нарисованные на стенах комнат Дворца пионеров сказочные персонажи по ночам оживают. Ребята тайком остались на ночь, и действительно стали не просто свидетелями этой фантастической картины, а даже ее активными участниками. Добрая фея, роль которой задумывалась для Любови Петровны, дарила детишкам ковер-самолет и шапку-невидимку. Теперь осчастливленные пионеры без проблем могли посетить все национальные республики СССР и, будучи невидимыми, без помех наблюдать картину роста культуры и нерушимой дружбы.

Уже был привлечен к работе Дунаевский, который говорил в интервью, что приступает к работе над музыкой к фильму «Счастливая родина». Но, очевидно, на каком-то этапе авторы поняли чрезмерную прямолинейность подобного сценария и отказались от этой работы. Был у Григория Васильевича еще один грандиозный замысел: с драматической ролью для Любови

Петровны – матери больного мальчика, вдовы офицера-пограничника, погибшего при защите священных рубежей нашей родины. Не имея возможности сделать маленькому сыну сложную операцию, в отчаянии вдова пишет письмо Сталину, обращаясь к вождю за помощью. Благодаря этому лучшие хирурги страны спасают ребенка от неминуемой гибели. Выздоровев, он вместе с матерью попадает на прием в Кремль.

Однако дальше общих слов Александров и его очередной соавтор, поэт Виктор Гусев, не пошли. Догадались, должно быть, что на подобной плакатной дешевке лавров им не снискать. Такие идеи могли пленить разве что ограниченного Дукельского. К счастью для всех киношников, в июне 1939-го малокомпетентного Семена Семеновича сняли с должности председателя Комитета по делам кинематографии, заменив его И. Г. Большаковым.

Между тем Любовь Петровна горела желанием сниматься, работать. Поскольку ее «выступательный» пыл высокие инстанции охладили, сейчас было необходимо, и не столько для заработка, сколько для поддержания реноме советской артистки, как можно быстрее появиться на экране в новой роли – хорошо бы не в комедии, а в серьезной, политически важной картине. Она согласилась сняться у малоизвестного режиссера Александра Мачерета в детективном фильме по пьесе «Очная ставка».

Это была популярная в то время пьеса, одна из первых, посвященных советской разведке. Впервые спектакль по ней поставили в московском Камерном театре в 1938 году, затем ее играли на других столичных сценах и в огромном количестве провинциальных театров. Каждая труппа привлекала в «Очную ставку» лучшие актерские силы. Например, в Ленинграде в один вечер такой спектакль можно было посмотреть сразу в двух театрах – имени Пушкина, бывшей Александринке, и имени Ленинского комсомола. Причем главную роль следователя в Пушкинском играл Николай Симонов, а в Ленкоме – Юрий Толубеев.

Сегодня эта пьеса, написанная братьями Тур и Львом Шейниным, кажется предельно топорной. Остается только удивляться, чем она могла заинтересовать театры. Большая часть действия происходит в кабинете следователя Ларцева. Начинается с того, что он намеревается поехать на дачу, где хочет провести выходной день. Следователь живописует своему помощнику, до чего там здорово: «Выйдешь на ранях на этакую речушку, осень, заря, краснопогодье, сядешь в затоне, меж кувшинок, закинешь поплавок в заводь и сидишь, а над тобой последние звезды гаснут».[43]

Ларцев так долго рассказывает помощнику о преимуществах

дачной жизни, что становится ясно: никуда он сегодня не поедет. И точно – только собрался уходить из кабинета, как ему сообщили о задержанном на границе перебежчике. «Да, брат Лавренко, половили стерлядку!» – иронизирует следователь над собой.

Сначала к Ларцеву приходит старый колхозник по фамилии Толстых, задержавший мужчину, который собирался нелегально перейти границу, чтобы покинуть СССР. Выдавая себя за заблудившегося деревенского жителя, тот хотел подкупить колхозника, чем сразу выдал себя с головой. «Как он мне про деньги сказал, – объясняет колхозник, – посмотрел я на него и думаю: мать честная, давно, видно, ты в деревне не был, коли за деньги думаешь человека купить». Старик сдал нарушителя – кстати пятого, задержанного им, – пограничникам.

Теперь задержанного, который называет себя Галкиным, приводят к Ларцеву. Следователь обвиняет его в попытке незаконного перехода границы и приказывает конвою увести арестованного. Но и сейчас Ларцеву не удается покинуть кабинет – неожиданно к нему пришел молодой человек Иван Иванович Иванов (только тут выясняется, что действие происходит в Москве, а до этого полное впечатление, будто где-то рядом с границей). Этот Иванов случайно получил до востребования на почте письмо, которое показалось ему подозрительным. Следователь сразу понял, что это явная шифровка – написано-то чернилами с глицерином. Наверное, автор – агент иностранной разведки. Да и текст какой-то странный: «Реферат нужно закончить скорее». «Знаем мы эти рефераты! – хмыкает прозорливый Ларцев. – Есть намек, что готовится какая-то диверсия». Тут он случайно замечает, что письмо и показания только что уведенного нарушителя границы написаны одним почерком.

Опять приводят Галкина. Под давлением неопровержимых улик тот вынужден признать, что Ивану Ивановичу Иванову писал он, однако настоящее имя этого человека назвать отказывается и даже злорадствует: мол, все равно вы никого не поймаете. Тут Галкин явно промахнулся, не учел того, что советские люди очень бдительны и наблюдательны. Следователю даже не нужно выходить из кабинета. Постоянно приходят разные люди, которые случайно заметили что-то подозрительное. Из их разрозненных показаний складывается общая картина того, как шпионам удалось сфотографировать секретные чертежи нового самолета, разработанного инженером Кочиным.

В конце концов Галкин – его настоящая фамилия Грэнвуд – полностью разоблачен. Многие простые советские люди могут

прийти на очную ставку и свидетельствовать о преступной деятельности этого шпиона. Следователь спрашивает, сколько тайных сотрудников работают на контрразведку. Тот говорит, что, по данным их агентуры, от восьми до десяти тысяч. «Так вот, Грэнвуд, – торжествующе заявляет Ларцев. – А мы имеем сто семьдесят миллионов явных сотрудников, и этого вы не учли».

Не следует думать, что все были покорены этой нашумевшей пьесой. Нет, многие критики яростно нападали на нее, ругали за несовершенство сценического языка; за то, что текст напоминал то очерк, то фельетон; за то, что в некоторых сценах есть налет если не балагана, то по крайней мере оперетки; за сентиментальность некоторых эпизодов. Авторов упрекали в дурном вкусе, спекуляции на злободневной теме. Только актуальность такой пьесы может заинтересовать театры, сама же она по гамбургскому счету находится «вне литературы».

Театры театрами, однако авторам захотелось увидеть свое детище и на экране. Они пригласили в свою компанию драматурга Александра Крона и вчетвером написали сценарий, который по своим художественным достоинствам мало отличался от пьесы, то есть был предельно слабым. В таком виде экранизировать его было нельзя, однако режиссера Мачерета в нем что-то заинтересовало – скорее всего, тематика, в самом деле актуальная на волне всеобщей шпиономании. Он взялся за переделку и привлек к сотрудничеству замечательного прозаика Юрия Олешу. Соавторы проявили недюжинный вкус и, хотя на шедевр тут было рассчитывать трудно, привели сценарий в более или менее удобоваримый вид – вытравили элементы дешевого приключенчества, заострили внимание на разработке характеров персонажей, на диалогах. Убрали лишние сцены, которые явно тормозили развитие действия, что придало произведению динамику.

В пьесе имелась эпизодическая роль Ксении Пшеницыной. Девушка появлялась на две минуты, а потом только упоминалась как хорошая знакомая инженера Кочина. В киносценарии эта роль разрослась и стала одной из главных. Ее-то и предстояло сыграть Любови Орловой.

Кстати, Кочин в пьесе тоже был сбоку припека. В фильме же его роль очень существенна. Думается, в этом-то и проявилось мастерство киносценаристов. Им хотелось в первую очередь показать сложные характеры, которые и актерам играть заманчивее. Когда персонаж сразу весь на виду, понятны мотивы его поступков, зрителям наблюдать за ним не столь интересно. Взять того же Ларцева – человек сугубо положительный, его поступки заранее предсказуемы. Да, обаятельный, может служить

примером всем и каждому, но не более того. Или шпион Галкин – тоже можно не волноваться, в конце концов он будет посрамлен.

Мачерет и Олеша предоставили ведущее место в фильме Ксении (здесь ее фамилия Лебедева) и Кочину. Это – влюбленная пара, их отношения очень важны для фабулы картины. В свое время машинистка авиационного завода Ксения по недомыслию связалась со шпионами и с тех пор, боясь разоблачения, выполняет поручения иностранной разведки. Подобное положение тяготит молодую женщину, она умоляет агента, чтобы ее оставили в покое. Вроде бы ее просьбы возымели действие – ладно, еще одно, последнее, задание, и на этом наше сотрудничество прекратится. Инженер Кочин, сосед по коммунальной квартире, принес на ночь домой секретные чертежи нового самолета. Один агент свистящим шепотом сообщает по телефону другому: «Сегодня есть возможность приобрести редкий экземпляр Эразма Роттердамского. На квартире у владельца. Постарайтесь не упустить». Лишь пресловутому «славянскому шкафу» из «Подвига разведчика» удастся через несколько лет переплюнуть эту шифровку. Чтобы шпион мог спокойно сфотографировать чертежи, Ксения должна всеми правдами и неправдами заманить соседа в свою комнату и продержать его там как можно дольше – покуда агент не сделает свое черное дело.

Сцена, когда Лебедева и Кочин находятся в ее комнате, когда Ксения вынуждена предать любимого человека, мучается из-за этого, старается выглядеть беззаботной, – одна из лучших в картине. Орлова играет очень понятно и убедительно. Чувствуется, какие страдания терзают душу ведущей двойную жизнь Ксении. Она противна самой себе и с трудом сдерживает готовое вырваться признание. Однако страх за свою жизнь да и за жизнь Кочина оказывается сильнее. Во избежание опасности Ксения делает то, что ей было приказано: прибегая к разным уловкам – то ей дурно, то стеклом порезала себе руку – задерживает незадачливого инженера до утра. Существует, впрочем, еще одна стопроцентная уловка, при помощи которой молодая женщина может задержать на ночь влюбленного в нее мужчину. Странно, что авторы до нее не додумались. Оправдать отсутствие подобной фантазии может лишь то обстоятельство, что в Советском Союзе не было секса.

Итак, предательство совершено. На следующий день влюбленные Ксения и Кочин отправляются на загородную прогулку. Она – в светлом костюмчике, в панамке, с букетом полевых цветов, красива донельзя. Он признается ей в любви, следует первый, весьма целомудренный поцелуй. Однако

завершается идиллическая сцена на трагической ноте: Ксения признается в предательстве. Объясняет, мол, была глупой девчонкой, оказалась за границей, с тех пор все и тянется…

Зрители, привыкшие видеть Орлову в комедиях, смотрели «Ошибку инженера Кочина» и не узнавали любимую артистку. Неужели эта женщина с потухшим взглядом, безвольным ртом и горестным выражением лица и есть та самая Анюта из «Веселых ребят», Стрелка из «Волги-Волги»? Не может быть! У тех сияющие глаза, пленительные улыбки, зажигательный темперамент. А эту измученную предательницу играет другая артистка, она даже не похожа на Любовь Орлову.

Раньше она считалась актрисой эксцентрической. Мачерету понадобилось проявить режиссерскую дерзость, чтобы поручить Любови Петровне роль, требующую реально-психологического рисунка. Здесь актрисе требовалось создать образ ее персонажа в постепенном, логически обоснованном развитии. В предыдущих фильмах ей не приходилось играть драматические роли подобной насыщенности. У Грушеньки для этого было мало материала. Отчасти драматические способности Орловой учитывались режиссером в «Цирке», однако комедийная тональность картины мешала создать цельный образ. Зато такая возможность представилась актрисе в «Ошибке инженера Кочина». Лишенная комических аттракционов роль развязала ей руки, позволив сосредоточиться на эмоциональной составляющей игры.

После выхода картины на экран критика в своих суждениях была единодушна: исполнив ярко выраженную драматическую роль, Орлова показала новую сторону своего многогранного дарования. В свое время критические стрелы находили уязвимые места и у Анюты, и у Марион Диксон, и у Дуни. За игру в «Ошибке инженера Кочина» Любовь Петровна удостаивалась в прессе только похвал. Зрители же реагировали иначе. У артистки была по-прежнему обширная почта, только сейчас в ней преобладали возмущенные письма. Ай-ай-ай, уважаемая Любовь Петровна! Зачем вы сыграли отрицательную роль?! Вы такая славная, хорошая, любимая – и вдруг иностранная разведчица!

Сама актриса тоже отнеслась к этой своей работе как к не совсем удачному эксперименту, прохладно и в своих статьях или интервью роль Ксении Лебедевой не упоминала. Однако о своем участии в «Ошибке инженера Кочина» не жалела – здесь подобралась хорошая компания, к тому же впервые она снялась в одной картине с «моим Феем», Раневской. Правда, общих сцен у них не было.

Глава 10
Предшественница Артура Хейли

И я друзей окликаю —
крепких и верных ребят:
Вьются знамена?
Вьются!
А трубы трубят?
Трубят!

Виктор Гусев. Жизнь

В 1939 году Орлову снова поманил театр, но на сей раз не музыкальный, а драматический. Мхатовский артист В. Станицын, отлично поставивший «Пиквикский клуб», вошел во вкус и надумал поруководить собственным коллективом, для чего организовал московский театр Комедии, аналогичный акимовскому в Ленинграде. Виктор Яковлевич пригласил актеров из разных театров, в том числе хорошо известных: бывших мейерхольдовцев Алексея Консовского и Евгения Самойлова, оставшихся не у дел после ареста Мастера, киноактера Даниила Сагана, ленинградца Виталия Доронина. Украшением труппы предстояло стать народной любимице Любови Орловой. Планировалось, что она сыграет главную роль в американской пьесе «Мистер Дидс переезжает в большой город», которую поставит Григорий Александров. Однако этим наполеоновским замыслам не суждено было сбыться – театр умер, едва родившись. Неудачной оказалась первая же премьера – «Дама-невидимка» Кальдерона. Обжегшись на классике, Станицын на скорую руку подготовил два водевиля, французский «Сын из Конго» и советский «Сады цветут», надеясь, что развлекательное зрелище станет выгодным с коммерческой точки зрения. Однако эти комедии тоже не принесли лавров, и еще до начала войны театр перестал существовать.

Вообще время для создания нового комического театра было выбрано неудачное – в мире царила крайне тревожная обстановка. Она установилась с момента прихода к власти нацистов в Германии. Все страны лихорадило в предчувствии глобальных столкновений. В сентябре 1939 года первыми не выдержали нервы у самих гитлеровцев – германская армия напала на Польшу. Вскоре немецкие войска победно маршировали по всей Европе.

Красная армия тоже не сидела сложа руки. Сначала советские

войска под лозунгом присоединения Западной Украины и Западной Белоруссии к исконным историческим землям захватили часть Польши, а через несколько месяцев – Прибалтику. Красноармейцы были поражены сытой и комфортабельной жизнью, которую увидели за границей. Материальные свидетельства подобного благополучия, по возможности, везли домой: посуду, украшения, ткани, фотоаппараты. Последовавший за армией в качестве корреспондента «орловский рысак» В. И. Лебедев-Кумач понавез из польского похода столько добра, что про него шутили: «Уезжал Лебедев-Кумач, а вернулся Лебедев-Коверкот».

Однако военные события с участием Красной армии, в том числе и трехмесячная война с Финляндией, носили локальный характер. Они не подчинили всю жизнь страны работе на оборону, не направили все помыслы людей к единой цели – разбить врага, одержать победу. Нет, люди работали, учились, отдыхали в санаториях, развлекались. Хотя симптомы приближающегося глобального бедствия ощущались все сильнее. Еще 28 декабря 1938 года вышло постановление Совнаркома СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС о мероприятиях по укреплению трудовой дисциплины. Теперь опоздал больше чем на двадцать минут – следовало немедленное увольнение, а то и арест. К «затягиванию поясов» относились и введение семидневной рабочей недели вместо шестидневной, и введение платы за обучение в вузах, и повышение цен на продукты. Однако наши люди с присущим им оптимизмом старались смотреть на подобные новации как на временные трудности.

Политические завихрения, разумеется, не подарок. Однако порой семейные трагедии затмевают все другие – в 1939 году скончался Петр Федорович, отец Орловой. К тому времени родители по-прежнему жили в Гагаринском переулке. Отец последние пятнадцать лет находился на пенсии, когда-то преподававшая музыку мать тоже не работала. Обе дочери, особенно Люба, им всячески помогали. Теперь, чтобы не оставаться одной, Евгения Николаевна переехала к младшей дочке. Люба и Гриша выделили матери лучшую из четырех имеющихся в квартире комнат, самую светлую.

Как у многих пожилых людей – ей было уже 72 года, – характер Евгении Николаевны с возрастом не улучшился. Скорее, наоборот – она стала придирчивой и агрессивной, из-за каждого пустяка конфликтовала с безропотными, пуще огня боящимися потерять работу у знаменитой артистки кухаркой и домработницей, боготворила донельзя забалованного песика Бимку и требовала повышенного внимания к собственной

персоне. Евгения Николаевна без конца надоедала дочери и зятю своими нравоучениями. Картина, знакомая, к сожалению, многим семьям. Эгоцентрически настроенная женщина не учитывала того, что кумушки во дворе уважительно говорят о ней только как о «матери самой Любови Орловой» (большинство произносили имя и фамилию артистки, будто это одно слово: «мать Любовь Орловой»), начисто забывала, что муж дочки известный режиссер, солидный человек.

Когда не было свежих поводов для придирок, в ход шли старые, уже до блеска отполированные от многократного использования. Тут и ворчание по поводу того, что Гриша заставил Любочку покрасить волосы, сделав ее блондинкой, и безотказная шпилька за быка, с которого дочка свалилась на съемках «Веселых ребят», и нападки за раскаленное стекло на пушке в «Цирке». Всякое лыко шло в строку.

Орлова находилась между двух огней. Надо бы приструнить мать, да обижать не хочется, и мужа жалко – почему он должен терпеть несправедливые нападки?! Хорошо еще, у Гришеньки такой ангельский характер. Старается не реагировать, не трепать себе нервы. Так ведь неизвестно, сколько он в состоянии вытерпеть такое. Вдруг сорвется, не выдержит. Что тогда?..

Дело доходило до того, что Люба и Гриша устраивали себе передышки: говорили матери, что едут на съемки или гастроли, сами же на несколько дней селились в гостинице. Оттуда время от времени звонили, справлялись о ее здоровье.

Александров по-прежнему не мог остановиться на каком-либо сценарии, достойном любимой жены. Уже говорилось, что Любовь Петровна не вела дневник. В отличие от нее Елена Сергеевна Булгакова, жена известного писателя, дневник вела, причем очень подробный. Он был опубликован в 1990 году. Из ее записей видно, что Орлова и Александров вращались в булгаковском кругу – они были знакомы с семьей Булгаковых, вхожи в их дом. Странно, что в поисках сценария режиссер не обратился к Михаилу Афанасьевичу. Скажем, так и просится на экран «Зойкина квартира». Или новая, написанная в 1939 году комедия «Иван Васильевич». Булгаков считался кинематографическим автором, к нему часто обращались насчет литературной основы для фильмов. В частности, земляк и друг юности Александрова Иван Пырьев просил сделать сценарий по «Мертвым душам».

С Булгаковым сотрудничал и один из «орловских рысаков» И. Дунаевский – в 1938 году писатель и композитор по заказу Большого театра готовили оперу по мотивам рассказов Мопассана. А по поводу общих творческих интересов Булгакова и Александрова даже намека нет. Очевидно, это были художники

разной, как сейчас говорят, ментальности. Такое встречается среди творцов. В этом смысле, скажем, были совершенно несовместимыми людьми Булгаков и Маяковский. Так и здесь: Михаил Афанасьевич все подвергает сомнению, пытается в своих произведениях дойти до сути, докопаться до самых серьезных, в том числе и социальных проблем. Вот это как раз меньше всего нужно Григорию Васильевичу. Он считает, что не надо пытаться осчастливить все человечество, идеал все равно недостижим. Нужно уметь приспосабливаться к обстановке, думать о себе. Необходимо жить по законам того общества, которое дано тебе судьбой. Жили бы в Америке – делали бы одни картины, а в СССР приходится делать другие. Советская власть не запрещает смеяться вообще, просто нужно находиться в рамках приличий. Если не лезть на рожон, власть будет с тобой ласкова. Разве Сталин сделал ему что-нибудь плохого?! Наоборот – идет во всем навстречу, благополучно разрешил зашедшую было в тупик ситуацию с «Веселыми ребятами», интересуется его работой, приглашает на правительственные приемы. Недавно при встрече с одобрительной улыбкой сказал: «А не пора ли режиссеру подумать о герое нашего времени?»

По форме – вопрос, а по сути – предложение, даже указание. У Григория Васильевича все фильмы о современности. Если сказано про героя нашего времени, нужно понимать буквально – имеется в виду человек труда, передовик.

Не мудрствуя лукаво Александров съездил в правление Союза писателей, поговорил там с людьми, объяснил что к чему. Полезнее всего оказалась добытая им информация о новой пьесе сатирика Виктора Ардова «Золушка». Театры на нее не очень клюнули, однако, судя по всему, для экрана сгодится. Главное, для Любови Петровны там имеется большая роль. Режиссер встретился с драматургом, они потолковали по душам, и машина завертелась.

Виктор Ефимович Ардов, прекрасный, обаятельный человек, в наши дни хорошо известен как один из ангелов-хранителей «легендарной Ордынки» – его квартира в доме на старой московской улице Большая Ордынка была приютом для лучших представителей творческой интеллигенции, в том числе и опальных. Раньше, с 1934 года, он жил в Нащокинском переулке, в писательском кооперативном доме, причем дорогое жилище досталось семье отчасти курьезным образом. В то время среди московской богемы были распространены карточные игры с высокими ставками. У жены Ардова, артистки Нины Антоновны Ольшевской, был «свой вист» – постоянная компания, и она много выигрывала. А одним из ее неудачливых партнеров был не кто

иной, как Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Поэтому Ардовы шутили, что их квартира куплена на деньги композитора.

Одним из его именитых соседей был Булгаков, с которым Виктор Ефимович находился в приятельских отношениях. Михаил Афанасьевич любил устраивать для друзей читки своих новых произведений, на них часто присутствовали Ардов и мхатовский артист Николай Дорохин, сыгравший в фильме А. Мачерета инженера Кочина.

Литературную карьеру Виктор Ефимович начинал в качестве театрального рецензента, позже принялся за сочинение фельетонов и юмористических рассказов. Как сатирик Ардов был очень известен. Без его интермедий и скетчей не обходился ни один театр миниатюр, ни один эстрадный концерт.

В 1927 году ленинградский Театр миниатюр поставил его пьесу «А не хулиган ли вы, гражданин?», название которой доставило администраторам немало однотипных хлопот. Естественно, люди часто звонили и спрашивали: «Что у вас сегодня идет?» – «А не хулиган ли вы, гражданин?» – следовал правдивый ответ. Собеседник возмущался: «Вы почему грубите? Я хочу узнать, какой сегодня спектакль!» – «А не хулиган ли вы, гражданин?» И так несколько раз, покуда недоразумение не прояснялось.

Ардов являлся одним из зачинателей московского театра Сатиры. Когда театр открылся, это произошло в 1924 году, то на второй день шла его одноактная пьеса, написанная в соавторстве с В. Массом. Перед войной там же с успехом пошла его пьеса «Мелкие козыри», причем спектакль по ней оказался самым ходовым в репертуаре театра. Может, комедия и бесхитростная, но по-настоящему веселая, поэтому зрителям нравилась. Впервые показанная 2 февраля 1937 года комедия Ардова проявила чудеса живучести – она прошла 628 раз, и только 19 апреля 1946 года после пресловутого постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» театр с сожалением убрал ее из репертуара.

Создавать монументальные произведения – это не удел Ардова. Типичный сатирик, журналист, фельетонист, он, подобно другим представителям такого жанра, делал небольшие зарисовки и в силу этого был обречен на многописание. О повседневной жизни того времени читатели узнают гораздо больше из произведений юмористов, к которым принадлежал и Виктор Ефимович, чем из многотомных пафосных романов, ставших классикой социалистического реализма. Тем более что Ардов обладал завидной наблюдательностью и способностью точно отражать увиденное. Он много дал эстраде, цирку,

художественной самодеятельности. Особой его любовью было радио, и в конце тридцатых годов Ардов приложил немало сил, чтобы в эфир выходили качественные литературные передачи. Не находя поддержки со стороны рядовых редакторов, обращался и к председателю радиокомитета, и к руководителям Союза писателей.

Удачные остроты Виктора Ефимовича передавались из уст в уста, они стали неотъемлемой частью городского фольклора. Как писатель он был неровен. Иногда вкус подводил его, что мешало произведениям достигнуть того уровня, когда их можно отнести к классике жанра.

Про одного известного в те годы писателя-сатирика Ардов насмешливо сказал: «Когда начинаешь читать рассказ Л., думаешь, что главный герой не умеет кататься на коньках. А в конце выясняется, что он чемпион мира по фигурному катанию и Герой Советского Союза». К сожалению, эти слова можно отнести в известной степени и к его пьесе «Золушка», трансформировавшейся в сценарий фильма «Светлый путь». В ней и, как следствие, в фильме присутствует изрядная доля слащавости. Драматург К. Тренев («Любовь Яровая»), которому пьеса Ардова была передана Союзом писателей для внутреннего рецензирования, сердился на автора: «Сложение стилей особенно убийственно для героини: в 1-м действии это утрированная деревенщина, а потом она механически делается неузнаваемой, начиная с языка. Что эта метаморфоза – жизненна – это правда, но индивидуальность-то остается та же, и в этом был бы интерес Золушки, а Вы ее сразу опреснили, подменили, лишили напр. юмора, непосредственности и подменили институтом благородных девиц. Плохо, что она молниеносно влюбилась».[44]

В недавно вышедших воспоминаниях один из сыновей Виктора Ефимовича, Михаил, пишет: «До войны Ардов пробовал свои силы и в кинематографе. Однако опыт этот был неудачным: он написал сценарий под названием „Светлый путь“, а режиссер Григорий Александров снял на этой основе свой бредовый фильм. Я картину никогда не видел, но родители говорили, что от ардовского сценария там осталась лишь одна шутка – вывеска с надписью „Гостиница Малый Гранд-отель“. Мама вспоминала, как они с отцом сидели на первом просмотре этой ленты. Глядя на летающий в небе автомобиль и прочие в том же роде режиссерские находки, Ардов то и дело восклицал:

– Ух ты!.. Ух ты!..

Однако же рассориться с Александровым и убрать свою фамилию из титров мой родитель все же не решился… (А вот у Ильфа и Петрова решительности оказалось достаточно, они в

подобном случае пошли на конфликт, и фильм Г. Александрова «Цирк» вышел на экраны без указания имен сценаристов.)».[45]

Жаль, что Михаил Ардов картину не видел. Это снижает весомость его резкой оценки, хотя, в принципе, она справедлива. Сам Виктор Ефимович в своих документальных произведениях о встречах с выдающимися представителями культуры про «Светлый путь» не обмолвился ни словом. Правда, у него есть иронические зарисовки из жизни кинематографистов. Наверное, кое-какие наблюдения были сделаны и на съемках фильма по собственному сценарию, тем более что ни раньше, ни позже с кино В. Ардов серьезно связан не был. Вот одна из записей: «Когда этот сценарий принесли на киностудию, жизнь в нем еще теплилась… А как начали его поправлять, да улучшать, да вводить „социальный охват“, да выбрасывать идейно слабые места, да… В общем, когда на заседание художественного совета вынесли в маленьком гробике иссохший трупик сценария, даже видавшие виды режиссеры, консультанты и редакторы прослезились…»[46]

Главную мужскую роль инженера Лебедева в «Светлом пути» играл Евгений Валерианович Самойлов. В свое время мне посчастливилось несколько раз беседовать с этим замечательным артистом – готовился очерк о нем. Перечисляя свои довоенные картины, он почему-то пропустил «Светлый путь». Стоило мне напомнить о нем, как Евгений Валерианович со скептическим видом махнул рукой: «Да что о нем говорить – и так все ясно». Сказал таким тоном, что мне показалось, будто я сморозил страшную бестактность. Второй раз спрашивать было неловко.

А вот совсем уж мистическая случайность – в фильмографической справке, завершающей книгу И. Фролова про Александрова, учтены совсем уж редкостные ленты Григория Васильевича, вроде «Ядовитого газа» или «Физкультурного парада». Однако «Светлый путь» пропущен.

Похоже, к этому фильму сложилось плохое отношение. Но пусть будет выслушана и другая сторона. Только прежде необходимо напомнить краткое содержание картины.

Молодая деревенская девушка Таня Морозова устроилась домработницей к провинциальной обывательнице. Скучная работа тяготит ее. Случайно Татьяна познакомилась с Прониной – секретарем парторганизации текстильной фабрики. Добросердечная женщина посоветовала замарашке забыть про ситцевые занавески и примусы, вырваться из мещанского болота и влиться в здоровый трудовой коллектив – стать ткачихой. На первых порах дела на фабрике у новенькой складываются неудачно, однако постепенно она освоилась, достигла

невиданной производительности труда, была награждена орденом Ленина и даже выбрана депутатом Верховного Совета (а ведь сначала-то все думали, что на коньках кататься не умеет!). Стоит ли добавлять, что под занавес Татьяна покорила сердце инженера Лебедева, в которого тайно влюбилась с первого взгляда. Кстати, ее принц тоже не сидел сложа руки – за кадром он успел пройти светлый путь от инженера до директора фабрики.

Создатели «Светлого пути» решили бесхитростно проиллюстрировать живыми картинками утверждение пролетарского гимна (а в те годы он был еще и гимном СССР) «Кто был ничем, тот станет всем». Мотив для них хорошо знакомый – в предыдущих александровских кинокомедиях с героинями Любови Орловой на экране тоже происходили аналогичные метаморфозы, превращающие «советскую золушку» в любимицу публики.

В этапах прогресса, в диалектических переходах от малого к большому, в признаках карьерного роста каждого человека нет ничего удивительного. Подобные изменения происходили, происходят и будут происходить. Это явление интернациональное, не случайно же сценарий сделан по схеме сказки французского писателя. Он и назывался «Золушка», а мог бы – будь пьеса Бернарда Шоу популярнее в сталинской России – называться и «Элиза Дулиттл». Повсюду люди стараются выбиться из низов и достичь благополучия. Только диву даешься, читая, сколько американских миллионеров начинали свой путь к почестям и богатству уличными чистильщиками обуви. Только в капиталистическом обществе, где человек человеку волк, будущему счастливчику приходится работать локтями, расталкивая конкурентов, ставя им подножки и зубами перегрызая глотки. Там даже не чураются крови – способны пристрелить соперника. В социалистическом обществе пускаться на такие подлости не нужно. У нас талант всегда пробьет себе дорогу. Главное – добросовестно трудиться и выполнять какую-нибудь общественную работу. Тогда ты обязательно будешь замечен и поднят наверх. Подобная система привлечения трудящихся на ответственную работу действовала в СССР с 1920-х годов настолько четко, что появился термин «выдвиженчество», а его субъектами были «выдвиженцы» и «выдвиженки».

Александров, понятное дело, находил в своей новой картине массу достоинств, о которых читатели узнавали из многочисленных интервью с режиссером, публикуемых в газетах. Любовь Петровна охотно рассказывала и писала о том, как она готовилась к съемкам в «Светлом пути», подчеркивая, что образ

трудолюбивой и целеустремленной ткачихи ей очень дорог:

> «…Мое поистине нежное отношение к Тане Морозовой опирается и на личные ощущения, с которыми для меня связана работа над этой ролью. Пожалуй, я могу сказать, что в какой-то степени я сама вместе с Таней прошла путь, проделанный ею, – от простой черной домашней работы до квалифицированного труда у ткацкого станка. Первая часть этой задачи не требовала от меня специальной подготовки. Таким умением обладает каждая женщина. Но на экране Таня в течение нескольких минут работает на ткацком станке».[47]

Тут следует прерваться и уточнить, что работает Таня – включает три станка – в течение нескольких секунд. Остальное время она ходит по цеху и поет «Марш энтузиастов».

«Я должна была провести эту сцену так, чтобы зрители, среди которых ведь будут и настоящие опытные ткачихи, поверили бы, не усомнились в подлинно высоком мастерстве владения станком Морозовой. И для этого мне пришлось, как и самой Тане, учиться ткацкому делу. Три месяца я проработала в Московском научно-исследовательском институте текстильной промышленности под руководством стахановки-ткачихи О. П. Орловой. Кроме того, во время съемок на Ногинской (Глуховской) ткацкой фабрике моими постоянными учительницами были потомственные русские ткачихи».

Здесь, очевидно, вкралась неточность – стахановке-ткачихе в НИИ делать нечего, передовики трудились на производстве. Возможно, эта О. П. Орлова – бывшая стахановка, перешедшая на научную работу. Что касается трех месяцев работы, то вряд ли Любовь Петровна часто появлялась в институте. В лучшем случае заезжала туда раз-другой. Ссылка на то, что постоянными учительницами на фабрике были потомственные ткачихи, означает одно: советы во время съемок давали все кому не лень.

Однако продолжим чтение: «…Я успешно сдала техминимум и получила квалификацию ткачихи. Быстрому освоению профессии помогло то, что я занималась не только на уроках. Ткачиха должна обладать очень ловкими пальцами, чтобы быстро завязывать ткацкий узел, достигается это путем длительной тренировки. И я отдавала этой тренировке все свое время. В сумке я всегда носила моток ниток, как другие женщины носят вязанье. Я вязала ткацкие узлы всегда и всюду. Такими узлами я перевязала дома бахрому скатертей, полотенец, занавесей».

Если и сдавала Любовь Петровна техминимум, то это была

чистая формальность. Неужели бы у кого-то повернулся язык сказать: мол, вы, голубушка, не выдержали экзамен, рано вам еще играть в фильме роль ткачихи. Думается, насчет перевязанной во всем доме бахромы тоже обычное преувеличение. Достаточно того, что в фильме Морозова наделала узелков на вещах подруг, живущих с ней в одной комнате.

Преувеличение преувеличением, иронизировать можно сколько угодно, однако Орлова отличалась большим трудолюбием. Тому имеется много свидетельств. Также, впрочем, как есть много подтверждений того, какой прекрасный характер у нее был в то время. Всегда энергичная, спокойная, ее никто не видел взвинченной. Все вокруг могли психовать, а Любовь Петровна оставалась невозмутимой и легкой, как у Джоконды, улыбкой пыталась остудить страсти окружающих. На съемках – никаких капризов, никаких придирок. Что требовал от нее режиссер, то и делала.

Секретаря парткома Пронину в «Светлом пути» играла знакомая по совместной работе в «Веселых ребятах» Елена Тяпкина. Это та самая Тяпкина, которая одна из немногих, какое бы сильное давление на нее ни оказывали, слова дурного не сказала о своем арестованном учителе Мейерхольде; Тяпкина, которой существенно позже, в восьмидесятые годы, Виктор Астафьев посвятит пронзительный рассказ «Старое кино» и с ее же подачи напишет «Счастье» – новеллу о звезде хрестоматийного «Большого вальса» Милице Корьюс, школьной подруге Елены Алексеевны. Встретившись через несколько лет после «Веселых ребят», Орлова и Тяпкина подружились, сблизились. «Когда снимались кадры на ткацкой фабрике в Орехово-Зуеве, мы жили рядом, в одной гостинице, – вспоминала Елена Алексеевна. – Там я воочию увидела, какая она труженица. Казалось – нет у нее ни минуты отдыха: весь день она трудилась, занималась станком (имеется в виду балетным. – *А.Х.),* гимнастикой, пением. Она была в полном смысле работягой. Вот произнесла это слово и подумала – подходит ли оно к такой легкой, светлой, внешне беззаботной женщине? Подходит. В этом грубоватом слове выражено уважение к трудолюбию человека.

Именно тогда я поняла, что у Л. Орловой весь день и вся жизнь подчинены работе. Я прониклась к ней еще большим уважением. Ее подвижничество, трудолюбие заряжали партнеров: рядом с нею нельзя было не отдаться работе всецело. Чувство ответственности было в высокой степени присуще Л. Орловой: играть на пределе своих сил и возможностей, без малейших послаблений и тем более халтуры».[48]

Готовясь к новой роли, Орлова съездила в город Вичуга, под

Ивановом. Издавна он славился как центр камчатного производства и салфеточных материй. Ныне же прогремел на всю страну благодаря тому, что там работали две передовые ткачихи Виноградовы – Евдокия и Мария. Однофамилицы вдвоем управлялись с тремя сотнями станков. Последила Любовь Петровна за их сноровистой работой. Наблюдение было интересным и полезным. Контакты со специалистами придавали ей уверенность при подготовке роли. Она даже не переставала «тренироваться» на съемочной площадке – завязывала узелки на бечевках.

Многие киноартисты, «вживаясь в образ», осваивали профессию своего персонажа. Сейчас, правда, такое происходит реже, поскольку в ходу больше роли гангстеров или маньяков. Тут не грех пригласить дублеров. «Нормальные» же профессии, бывало, сильно увлекали артистов. Например, играя в фильме «Цыган» кузнеца, Михай Волонтир научился по-настоящему ковать. Американка Джулия Робертс, игравшая в фильме «Улыбка Моны Лизы» преподавательницу истории искусств в колледже, перед съемками усердно посещала лекции в университете Нью-Йорка. А сколько исполнителей ролей шоферов научились водить машину, и вспомнить невозможно. Чтобы правдоподобно выглядеть на экране, артисты изучали навыки официантов, боксеров, шахтеров, дворников, поваров, учились плавать. Однако крайне дотошно, въедливо, страстно такой элемент системы Станиславского первой внедрила в кино Орлова в «Светлом пути».

Освоение ткацкой специфики потребовало подготовительного периода, который продолжался до конца года. Время от времени Любовь Петровна в сопровождении своего постоянного аккомпаниатора пианиста Льва Миронова концертировала в Москве, выезжала на гастроли. Иногда супруги посещали светские мероприятия. Например, 7 ноября отправились на праздничный прием, который Наркоминдел устраивал для дипломатических представителей.

Поначалу среди иностранных послов и военных атташе чета кинематографистов почувствовала себя стесненно и неуверенно. О том, кто помог им освоиться в чопорной обстановке, Григорий Васильевич рассказал через полгода в своей статье, посвященной 50-летию В. М. Молотова.

> «Вдруг чья-то рука опустилась на мое плечо.
>
> Я повернулся. Это был Вячеслав Михайлович Молотов.
>
> – Здравствуйте, Александров, – сказал он. – Давно

вас не видел.

– Вот Орлову часто видим, – здороваясь с ней, продолжал Вячеслав Михайлович, – и на экране, и в концертах…

Затем он спросил, как идет постановка «Золушки», сказал, что всегда с большим интересом ждет наших комедийных картин и надеется, что и теперь мы не подкачаем».[49]

Штрихи к портрету председателя Совнаркома СССР были опубликованы к его 50-летию. Произошла же вышеописанная встреча, когда страна жила в предвкушении другого выдающегося юбилея – 60-летия вождя и учителя, которое ожидалось 21 декабря. Радио и газеты не хотели знать ничего другого. Пресса была переполнена материалами на тему «Сталин и…» – «Сталин и забота о человеке», «Сталин и дружба народов», «Сталин и колхозное движение»… Уже Сергей Михалков разразился в «Правде» очередным подобострастным опусом, начинающимся словами, очень похожими на те, пародийные, за которые загремели в ссылку Владимир Масс и Николай Эрдман:

Спит Москва. В ночной столице
В этот поздний звездный час
Только Сталину не спится —
Сталин думает о нас.

И, разумеется, тьма-тьмущая приветствий. Часть из них публикуется, однако это лишь капля в море – все напечатать невозможно. Поэтому печатают списки с предуведомлением: «Пламенный привет и сердечные пожелания шлют», а дальше – перечень поздравителей, их тысячи: «Домохозяйки 17-го квартала 4-го избирательного участка Сталинского района, г. Омск», «Отдыхающие Зубриловского санатория Пензенской области», «Дети Алексеевского детского сада № 5, Воронежской коопинкассы, Алексеевка», «Участницы хора старушек Дома культуры Красноярской железной дороги, г. Красноярск», «Кружок домашних хозяек по изучению Положения о выборах в местные советы, гор. Запорожье», «Девушки, слушательницы курсов помощников паровозных машинистов ст. Зима, Восточно-Сибирской жел. дороги», «Коллектив протезной мастерской – г. Владивосток», «Геологическая конференция по проблеме Большого Донбасса и Большого Кривого Рога», «Партийные и беспартийные большевики Звенигородской РКС УССР Киевской области».

Среди сонмища юбилейных материалов Александров и Орлова не пропустили и такой: вышло постановление об учреждении премий имени Сталина – 16 премий по 100 тысяч рублей каждая. Кинематографистам была выделена одна.

В СССР было мало премий. Учрежденные в 1925 году Ленинские премии за достижения в области искусства не присуждались, их давали лишь за научные работы, а с 1935 года и вовсе упразднили. Новая будет самой престижной и самой денежной. В марте 1939 года на партийном съезде было заявлено о завершении строительства социализма в СССР и переходе к постепенному строительству коммунизма. Однако до наступления полного коммунизма материальные стимулы все-таки требовались. Отныне появился элемент соревнования. Премию получить трудно, но тут уж надо расстараться на совесть, сделать такой фильм, чтобы все ахнули и потребовали возвести его на пьедестал. Хорошо, что у них в «Золушке» будет затронута такая актуальная тема, как стахановское движение – это уже большой плюс.

Движение передовиков имеет точную дату рождения. Это произошло 30 августа 1935 года, когда забойщик донбасской шахты «Центральная-Ирмино» Алексей Стаханов за одну смену, то есть за шесть часов, вырубил отбойным молотком 102 тонны угля. Сменную норму выработки рекордсмен превысил в 14 с половиной раз – она равнялась семи тоннам. Фантастическая производительность прославила имя скромного забойщика на всю страну, оно стало нарицательным. Ему начали подражать, во всех отраслях появились свои передовики.

Искусству социалистического реализма следовало отразить массовый трудовой порыв советских рабочих. В художественном кинематографе такие попытки были, однако немногочисленные, и касались они только отрасли, ставшей почвой для произрастания стахановского движения, – угледобывающей промышленности. Это фильмы режиссеров Сергея Юткевича «Шахтеры», Бориса Барнета «Ночь в сентябре» и Леонида Лукова «Большая жизнь». Все картины оказались не без недостатков.

Сценарий «Шахтеров» Алексей Каплер написал незадолго до установления стахановского рекорда. Потом, в соответствии с веяниями времени, его пришлось несколько раз существенно переделывать. В фильме рассказывается о молодом шахтере-мечтателе, желающем стать знаменитым артистом. Его романтические замыслы не по душе пожилому мастеру, который всю жизнь верен своей профессии. Под влиянием душеспасительных бесед ветерана парень не только остается на шахте, но и перекрывает с лихвой нормативы добычи угля.

Подготовка к рекорду, ажиотаж вокруг него, споры, сомнения составляют основное содержание фильма «Ночь в сентябре». В отличие от «Шахтеров» тут еще показана враждебная деятельность проникших на шахту вредителей – куда же без них? Действие «Большой жизни» тоже происходит на шахте. Два легкомысленных друга – Балун и Ваня Курский – постепенно «перековываются» и становятся передовиками.

Все минусы этих фильмов благополучно перекочевали в «Светлый путь». Есть тут и пожилой мастер, вдобавок секретарь парторганизации Пронина тоже выполняет менторские функции. Имеется и вредитель, которого разоблачает Морозова, – он поджег склад готовой продукции. Нашла себе место и прямолинейность, с которой деревенская замарашка превращается в красавицу и депутата. Собственно говоря, эта метаморфоза и является фабулой картины. Конфликты, если речь не идет о нелюдях-вредителях, сводятся к борьбе хорошего с еще более хорошим. Комического сюжета здесь нет. Имеются лишь мелкие комедийные вкрапления, способные вызвать у благожелательно настроенного зрителя легкую ухмылку. Это происходит, когда на экране появляются гранды жанра – Рина Зеленая, Владимир Володин, Осип Абдулов. Сама Орлова тоже вносит посильную лепту, чтобы почувствовалась обещанная комедия.

Самые выигрышные сцены «для увеселения» сосредоточены в первых кадрах картины, где Таня служит домработницей. Девушке еще не хватает лоска, она часто попадает впросак, усиленно гримасничает, таращит от удивления глаза, сталкиваясь с любыми признаками цивилизации. Если возникают сложности, природная смекалка выручает ее. Но при всем при том она ведет себя, как слон в посудной лавке.

Вскоре добрая волшебница, секретарь парткома, пристроила ее на курсы ликбеза. Девушка научилась читать, проштудировала брошюру «Спутник начинающего ткача», потренировалась, завязывая узелки на всех попадающихся под руку веревочках, после чего ее поставили к станку. Врожденный талант позволил ей сделаться многостаночницей. С того момента, когда Татьяна становится ударницей труда, картина теряет последние признаки комедии, превратившись сначала в производственный фильм, а ближе к финалу – долгожданная прогулка с любимым Лебедевым по сельскохозяйственной выставке – в лирический.

…В послевоенные годы британско-американский прозаик Артур Хейли специализировался на производственных романах, написанных с доскональным знанием дела. Были и другие писатели, работавшие в подобном жанре, но он оказался самым

известным. Хейли описывал повседневную рутинную работу разных хозяйственных объектов – аэропортов, гостиниц, заводов, больниц. Приступая к новой работе, он тратил целый год на то, чтобы дотошно разобраться в функционировании сложной системы, постигнуть все тонкости незнакомой ранее ему сферы. В итоге он мог судить о ней, как опытный специалист.

Рецензенты почем зря ругали Артура Хейли за то, что писатель начисто лишен воображения, держится за фактографическое правдоподобие, словно ребенок за мамкину юбку. Тем не менее его книги пользовались бешеной популярностью и выходили баснословными тиражами. Считалось, что произведения Хейли интересны прежде всего «людям со стороны», желающим узнать сведения о незнакомой им отрасли. Хотя встречаются и такие оригиналы, которым интересно читать про себя.

Исполняя роль Татьяны Морозовой, Орлова с такой же скрупулезностью создала образ стопроцентной ткачихи. Сейчас трудно определить социальный состав зрителей «Светлого пути», однако можно предположить, что в процентном соотношении он не сильно отличался от публики, ходившей на «Веселых ребят» или «Волгу-Волгу». Только аудиторию «производственный мюзикл», увы, собрал меньшую. Да, фильм смотрели, он делал сборы, приносил прокату необходимую выручку, однако такого ажиотажа, какой возникал вокруг прежних комедий с участием Орловой, когда над окошечком кассы вывешивались объявления «На сегодня все билеты проданы», а на обладателя лишнего страждущие набрасывались, словно пираньи на свою жертву, – на сей раз не наблюдалось. Был умеренный интерес, не более того.

Правда, к тому времени зрительская оценка фильмов существенного значения не имела. Стратегия и тактика кино вырабатывались под сталинским диктатом. С легкой руки Дукельского аппаратчики из кожи вон лезли, чтобы вытравить творческую самостоятельность режиссеров и сценаристов. Именно для этого Совнарком принял постановление о замене привычной системы процентных отчислений от проката фильмов, получаемых творческими работниками, выплатой твердых ставок. Другими словами, денежное вознаграждение перестало зависеть от количества зрителей. Теперь авторы получали одинаковый гонорар независимо от того, какой фильм они делали – хороший или плохой. Объявленная Сталинская премия немножко ликвидирует эту уравниловку. Так что прохладная реакция зрителей весьма досадна для авторов, но рублем по ним не бьет.

Однако непосредственно игру Орловой в «Светлом пути» зрители оценили очень высоко, а критики даже считали Татьяну

Морозову ее лучшей ролью. Подчеркивали, что она создает целую галерею образов, соединенных фабулой ленты. Неграмотная домработница, простая уборщица на фабрике, делающая первые робкие шаги работница, потом ударница, стахановка, инженер, депутат – у каждого из них свой мир, что убедительно удалось показать артистке. Причем сделано это не благодаря сценарию, а вопреки ему. Еще когда ардовская «Золушка» была пьесой, рецензенты отмечали, что существующее в ней смешение стилей убийственно для героини. Все метаморфозы с ней происходили механически.

В одной картине она неотесанная деревенщина, в следующей – пугливая уборщица на фабрике, затем – сосредоточенная на своей работе стахановка, а в конце ведет себя вообще чуть ли не как выпускница института благородных девиц. Заслуга Орловой состояла в том, что ей в значительной мере удалось преодолеть подобную скачкообразность в развитии характера своей героини.

Самый большой интерес вызвал эпизод «разговор с зеркалом», где Татьяна Морозова поет дуэтом с собственными отражениями в разных ипостасях. Помимо содержательной части – встреча с прошлым, отмечалось виртуозное техническое обеспечение сцены. Григорий Васильевич всегда обращал внимание на эту сторону дела. «Встреча с собой» готовилась следующим образом: сначала записывался первый голос, затем «под него» снимался фон для отражения в зеркале. Второй голос артистки записывался одновременно с воспроизводимым первым, его исполнительница слышала через телефонную трубку.

Следует заметить, что всем знакомое название «Светлый путь» возникло уже после того, как фильм был закончен. До этого он все время был «Золушкой». Вот как рассказывает про обстоятельства переименования режиссер в своей книге «Эпоха и кино»: «Когда картину показали руководителям страны, Сталин сказал, что картина хорошая, хотя и не несет в себе такого сатирического запала, как „Волга-Волга“. Покритиковал название „Золушка“. Тема фильма гораздо шире, современнее, и поэтому надо дать ему другое название. После этого разговора он прислал мне домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Я выбрал „Светлый путь“».

Неужели внук Григория Васильевича выбросил и эту бесценную реликвию?! Наверняка дед хранил ее как зеницу ока. Интересно было бы посмотреть, насколько далеко распространялась фантазия генсека. Иосиф Виссарионович неоднократно менял названия фильмов и каждый раз в сторону ухудшения: довженковскую «Жизнь в цвету» переименовал в «Мичурина», «Анка» Пырьева стала «Партийным билетом»,

«Воспитание чувств» – «Сельской учительницей».

«Эпоха и кино» была написана через десятки лет после выхода «Светлого пути». По горячим же следам Александров писал в «Известиях» 1 октября 1940 года:

> «В процессе работы над фильмом жизнь внесла поправки в нашу работу. Близкое знакомство со стахановцами текстильной промышленности много изменило в сценарном и постановочном планах. Каждый раз, когда съемки происходили в фактических местах действия, – было ли то в ткацком цехе ногинских фабрик или на территории сельскохозяйственной выставки, – люди, которых мы встречали, жизнь, которую мы наблюдали, неизменно вносили дополнения. Постепенно изменился образ всей картины, изменилась ее сущность. В результате, как нам кажется, картина стала значительнее ее прежнего названия. Особенно это стало ясно после того, как мы смонтировали фильм и посмотрели его целиком, после того, как мы показали его в кругу авторитетных товарищей и посоветовались с ними. На основании этого мы решили отказаться от старого сказочного названия „Золушка“, – тем более что действие фильма происходит в реалистической обстановке и показывает повседневную жизнь наших людей и их дела. Поэтому решено назвать картину современным, советским, ясным для каждого зрителя названием. Оно утверждено Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР, и отныне наш новый фильм будет называться „Светлый путь“».[50]

Через много лет, уже после кончины Любови Петровны, Александров припомнил еще некоторые подробности сталинского просмотра и рассказал о них другу семьи А. М. Сараевой-Бондарь:

> «1940 год. Работа над фильмом „Светлый путь“ закончена. Будут смотреть в ЦК партии. Так уж повелось с „Веселых ребят“. Первое и последнее слово за Сталиным. А он говорить не торопится. Закуривает трубку, смакует дымок и посматривает на всех хитровато. Напряженная тишина, все молчат. Мои нервы на пределе, кажется, урони сейчас кто-нибудь стул, и я выскочу в окно. „Хо-ро-шая картина, – раздается наконец. – По сатирическим зарядам уступает 'Волге-Волге', но хорошая картина и… без портрета товарища Сталина, – улыбнулся он глазами. – Но вот название ее

считаю неподходящим. Старая сказка Перро ('И это знает! – подумалось мне) 'Золушкой' вошла в прошлую жизнь, а тут идет речь о новом человеке…“ – „Но, товарищ Сталин, – позволил себе вмешаться я, – уже готова реклама, не только изобразительная, но и вещественная: спички, конфеты, духи…“ Сталин выслушал меня и, не меняя позы и интонации, словно и не было моих слов, как ни в чем не бывало, продолжил: „Фильму надо дать новое название. Я сегодня подумаю, и завтра утром вы получите мои предложения“. Утром на студию была доставлена записка с двенадцатью названиями фильма, написанными рукой Сталина. Я остановился на „Светлом пути“».[51]

Видимо, дела государственной важности иногда отвлекали генсека от просмотра, поэтому Иосиф Виссарионович не заметил, что его портреты в «Светлом пути» все-таки есть. Один висит в классе, где Татьяна обучается грамоте; другой – на фронтоне фабричного здания, подле которого проходит митинг по поводу установления рекордной производительности труда; не забыт и многометровый монумент из светлого гранита на сельскохозяйственной выставке, перед входом в павильон механизации. Куда же деться режиссеру от подобной приметы времени!

Премьера «Светлого пути» состоялась в московском кинотеатре «Художественный» 8 октября 1940 года. К этому времени подоспела и очередная, правда, на этот раз ведомственная награда Любови Петровне – юбилейный значок «XX лет советской кинематографии». Григорий Васильевич тоже получил такой.

Премьера в «Художественном» была подготовлена очень обстоятельно. Если бы такая аудитория собиралась на каждом сеансе, картину ожидала бы долгая счастливая жизнь. Из Вичуги приехали знаменитые стахановки Евдокия и Мария Виноградовы. В зале присутствовала известная текстильщица, однофамилица исполнительницы главной роли, обучавшая Любовь Петровну работе на ткацком станке. Были приглашены десятки передовиков Глуховской фабрики, где проходили съемки. Зрители видели на экране знакомую обстановку, с ликованием встречали этапы производственного процесса, живо реагировали на всё происходящее.

После фильма была устроена овация, публика требовала повторить ту часть, когда Морозова работает и поет «Марш энтузиастов». Администрация кинотеатра пыталась уже и так и

сяк; говорили, что это сложно, что задержится следующий сеанс. Зрители были непреклонны и в конце концов настояли на своем: по их просьбе механик «прокрутил» часть с «Маршем энтузиастов» еще раз. Повтор отрывка из кинокартины на бис – вряд ли такое встречалось когда-либо в мировой практике.

Как и ко всем предыдущим александровским комедиям, музыку к «Светлому пути» написал Дунаевский. Другой же «орловский рысак», постоянный участник их творческой бригады поэт Лебедев-Кумач некстати заболел. Поэтому слова песен писали М. Вольпин – частушки и Д'Актиль – «Марш энтузиастов», мигом приобретший феерическую популярность. Д'Актиль – это псевдоним Анатолия Адольфовича Френкеля, чрезвычайно талантливого человека, тяготевшего к юмору. Он писал стихотворные фельетоны, пародии, куплеты, одно время работал в ростовском театре миниатюр «Кривой Джимми». Серьезных песен он тоже не чурался. Кроме «Марша энтузиастов» его достижением считаются слова еще одного марша, со времен Гражданской войны хорошо известного в Советском Союзе, «Марша Буденного»: «Мы – красные кавалеристы, и про нас былинники речистые ведут рассказ…»

Вскоре фильм начал демонстрироваться за рубежом. Интересно отметить, что для зарубежного проката из «Светлого пути» убрали эпизод, когда Татьяну на ночь глядя вышвыривают с вещами из дома: чего доброго, иностранные зрители подумают, что в СССР есть столь бесчеловечные люди!

С тех пор и до наших дней красивая сказка про Таню Морозову сделалась единицей измерения, удобным лекалом в руках кинообозревателей. Идет ли речь об итальянском солдате-недотепе, ставшем к концу фильма генералом, или приехавшей из захолустья в Нью-Йорк девчонке, поднявшейся по карьерной лестнице от курьера редакции гламурного журнала до верхней ступеньки – его главного редактора, критики сразу напоминают: «Да это же наш „Светлый путь“!»

Остается добавить, что по иронии судьбы лидером проката 1940 года стал в отличие от бывшей «Золушки» по-настоящему сказочный фильм «Василиса Прекрасная».

Часть третья
СВЕТ ЮПИТЕРОВ

Глава 11
Марион Диксон развлекает купцов

Весь мир устроен из ограничений,
чтобы от счастья не сойти с ума.

Булат Окуджава

В биографических записках Любовь Орлова утверждала, что роль Тани Морозовой была ее последней работой перед Великой Отечественной войной. Это не совсем так. Однажды, весной 1941 года, ей позвонил режиссер Григорий Рошаль. Еще раз поздравив с очередным творческим достижением – он уже хвалил «Светлый путь» в газетной рецензии, – Григорий Львович разразился длинным монологом.

Темпераментный режиссер говорил, как всегда, быстро и много, перебивая свою речь похрюкивающими смешками (Эйзенштейн как-то назвал его вулканом, извергающим вату). Своим многословием Рошаль напоминал сейчас рыночного барышника, пытающегося всучить покупателю второсортный товар. Чувствовалось, что вереница комплиментов является лишь подступом к чему-то важному для него, ответственному, о чем он давно думает, да вот не решается заговорить, словно боится услышать неприятную для себя новость. Наконец, после долгой преамбулы режиссер перешел к сути – он хотел, чтобы Любовь Петровна сыграла в его новом фильме «Дело Артамоновых» по известному роману М. Горького. Роль, правда, очень маленькая, эпизодическая. Вроде бы артистке ее масштаба мимолетное появление на экране не по чину. Но ведь Станиславский говорил, что нет маленьких ролей – есть маленькие актеры. Григория Львовича можно считать ее крестным отцом в кинематографе, во всяком случае в звуковом. Это с легкой руки Рошаля, благодаря Грушеньке из «Петербургской ночи», она получила «проходной балл» в кино. И потом – он такой милый, добрый, всех любит, и его все любят. Разве можно ему отказать?

– Любочка, вы же поете, танцуете. Не роль, а конфетка. Просто создана для вас. Паула Менотти, итальянская певица, танцовщица…

Артистке хотелось приобщиться к творчеству Алексея Максимовича. До этого из его произведений на экране появились «Мать» А. Зархи и В. Пудовкина и трилогия М. Донского «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты». Один из

закоперщиков, вместе с Луначарским, метода социалистического реализма по-прежнему считался ведущим советским писателем. Выражение «социалистический реализм» в то время встречалось в обиходе примерно так же часто, как в наши дни «курс доллара». К Горькому после его кончины, как и при жизни, относились со священным придыханием.

Любовь Петровна хорошо помнила посещение родины Алексея Максимовича, где они останавливались с экспедицией «Волги-Волги» в июне 1937-го. В тот жаркий июньский день она и Александров пришли в редакцию областной газеты «Горьковская коммуна». Их появление произвело фурор. В кабинете главного редактора собрались чуть ли не все сотрудники и состоялась своего рода пресс-конференция, во время которой журналисты расспрашивали приезжих знаменитостей и о творческих замыслах, и о прежних фильмах. Отвечая на один из вопросов, Григорий Васильевич припомнил об устной оценке Горьким «Веселых ребят»: «Талантливая, очень талантливая картина… Сделана смело, смотрится весело и с величайшим интересом. До чего хорошо играет эта девушка. Здесь я вижу настоящую русскую смелость с большим размахом». Журналистская аудитория была настроена столь благожелательно, что после этих слов раздались аплодисменты.

Режиссер рассказал и о других трудностях прохождения картины. Вскоре после того как новую комедию показали в Горках Алексею Максимовичу, в Управлении кинофотопромышленности был устроен просмотр «Веселых ребят» для членов Политбюро ЦК. От их мнения зависел выход картины в прокат, и в первую очередь от самого Сталина. Иосиф Виссарионович, как мы помним, тоже похвалил комедию, сказав, что ее будет полезно показать всем рабочим и колхозникам.

Для провинциальных журналистов устная оценка вождя была не просто новостью – сенсацией. Чувствовалось, как они благодарны столичным гостям за откровенность. Когда же беседа закончилась, все дружно вызвались проводить москвичей до причала, где пришвартовался пароход «Память Кирова», на котором прибыли киношники.

Отправились большой гурьбой. И вот что значит патриоты города – не пожалели времени, чтобы показать гостям места, связанные с именем Горького, с ранними годами его жизни. Сначала на их пути оказался двухэтажный дом, где давным-давно помещалась редакция газеты «Нижегородский листок». Молодой Горький сотрудничал в ней несколько лет. Потом повели к маленькому домику-развалюхе, в свое время принадлежавшему деду писателя – Каширину. Именно сюда переехал с матерью

трехлетний Алеша Пешков.

Как назло, домик деда Каширина находился на реставрации – в нем готовился мемориальный музей, посвященный детству Горького, поэтому внутрь попасть не удалось. Двор был загромождён стройматериалом, ящиками, банками с краской, то есть всеми сопутствующими ремонту вещами. Благо там оказался старый нижегородец, друг детства Горького Хитровский, уже назначенный директором будущего музея. Федор Павлович был радушен и словоохотлив, рассказал многие интересные подробности из жизни великого писателя. Не только гости – журналисты тоже слушали его раскрыв рот.

Начинало смеркаться, и Любовь Петровна почувствовала усталость: с утра ведь на ногах. Однако возбужденные нижегородцы – и тут их легко понять – никак не могли угомониться. Неизвестно, когда еще Орлова и Александров приедут сюда, а ведь им нужно обязательно увидеть домик, где до революции размещалась тайная типография нижегородского комитета РСДРП. Горький принимал активное участие в ее создании. Завершилась импровизированная экскурсия в находящемся по соседству Вознесенском переулке, возле домика, где писатель и его молодая жена поселились в 1896 году. Вскоре у него впервые появилась мысль написать историю трех поколений одной семьи, протекавшую на фоне развивающегося в России капитализма.

Горький рано познакомился с жизнью крупных купеческих семей Нижнего Новгорода, Казани, Самары. Многие характерные детали остались в цепкой памяти фельетониста конца восьмидесятых. Позже он имел возможность наблюдать за следующим поколением – купеческими детьми, которые интересовались внешней торговлей, финансовой и таможенной политикой.

Бывают странные сближения. По предположениям литературоведов, прообразами артамоновского клана в романе могло послужить семейство Разореновых, владевшее несколькими текстильными фабриками, одна из которых находилась в Вичуге. Том самом городке, куда во время подготовки к съемкам в «Светлом пути» Любовь Петровна приезжала для общения с известными ткачихами однофамилицами Виноградовыми. На той картине артистка была, как говорится, в другой фазе – играла главную роль в современном фильме. Сейчас же у нее крошечный эпизод в историческом – последняя в списке действующих лиц. Хотя история не такая уж далекая – рассказы о купеческих разгулах были на слуху, жило много свидетелей да и участников их пьянок-гулянок в обществе эффектных женщин. Именно в

таком сборище оказался спьяну фабрикант Петр Артамонов, представитель среднего поколения семьи.

Несколько слов о скромной фигуре Паулы Менотти. В архиве Горького сохранились два черновых автографа «Дела Артамоновых», существенно отличающихся один от другого. В первом варианте Пауле присущи вульгарные черты ярмарочной дивы, появлялась она на страницах произведения трижды. В окончательном варианте изображено лишь одно явление Паулы. И дана ее краткая характеристика – один из гуляк громко прошептал:

«– Чаруса. Омут естества. Понимаешь? Чаруса.

Артамонов знал, что чаруса – лужайка в болотистом лесу, на которой трава особенно красиво шелковиста и зелена, но если ступить на нее – провалишься в бездонную трясину».

В книге итальянке отведена пара страниц, причем читатели видят ее глазами подвыпившего Петра:

> «Пятеро таких же солидных, серьезных людей, согнувшись, напрягаясь, как лошади, ввезли в комнату рояль за полотенца, привязанные к его ножкам; на черной, блестящей крышке рояля лежала нагая женщина, ослепительно белая и страшная бесстыдством наготы. Лежала она вверх грудью, подложив руки под голову; распущенные темные волосы ее, сливаясь с черным блеском лака, вросли в крышку; чем ближе она подвигалась к столу, тем более четко выделялись формы ее тела и назойливее лезли в глаза пучки волос под мышками, на животе».

Нужно ли говорить, что при всем бережном отношении к горьковским сюжету и тексту голой женщины в экранизации нет. Сейчас бы и то вряд ли показали, что уж говорить о том пуританском времени! Действительно, в ресторанный зал вкатывают рояль, на котором лежит черноволосая женщина. Она отнюдь не нагая. Наоборот – на ней столько тряпок, будто беднягу привезли в холодную комнату и опасаются, как бы певица не простудилась.

Далее в романе (кстати, Горький постоянно именовал «Дело Артамоновых» повестью, но он был единственным, кто так называл это объемистое произведение): «Нагая женщина волнисто выпрямилась, тряхнула головою, волосы перекинулись на ее нахально торчавшие груди, спрятали их; она закачалась и запела медленно, негромко, в нос, отдаленным, мечтающим голосом». В фильме все так же, только груди не пришлось прятать – они с самого начала закрыты плотным, под горло, платьем. Орлова поет

на итальянском, и чем дальше она поет, тем больше складывается впечатление, что это темноволосая Марион Диксон попробовала себя в новом жанре. Раньше выступала с рискованным аттракционом в цирке, а теперь подвернулась возможность сменить место работы и она поет в ресторане.

В который раз приходится пожалеть о скрытности Орловой. В результате никто не знал и не знает, зачем известнейшая киноартистка согласилась на такую пустяковую роль. Было бы приятно, если бы в титрах указали, что она орденоносец, так ведь и этого нет. В «Деле Артамоновых» титулы и награды актеров не перечислены. А жаль – Любовь Петровна оказалась среди первого списка лауреатов новой, Сталинской, премии – самой престижной, с самым крупным денежным обеспечением.

В дореволюционной России существовало порядка восьмидесяти значимых премий, начиная с легендарной, учрежденной основателями горного дела, Демидовской, которая присуждалась с 1832 года, и кончая не менее легендарной Пушкинской, по инерции дотянувшей до незабываемого 1919-го. Ее последним лауреатом стал В. В. Вересаев за переводы с древнегреческого поэм Гесиода, однако причитающейся суммы Викентий Викентьевич не получил, поскольку Пушкинский счет в декабре 1917-го был ликвидирован, да и сам Санкт-Петербургский учетный и ссудный банк, где обрастал процентами премиальный капитал, большевики национализировали.

В первые годы советской власти особых возможностей для поощрения выдающихся работников у государства не имелось. Хотя В. И. Ленин в своих выступлениях подчеркивал, что на данном этапе построения нового общества материальная подпитка желательна. При коммунизме без нее можно обойтись, но сейчас хорошо бы иметь. Когда после смерти Владимира Ильича делалось многое для увековечения его памяти, 23 июня 1925 года появилось постановление ЦК ВКП(б) и Совета народных комиссаров о назначении премии имени В. И. Ленина за лучшую марксистскую теоретическую работу, связанную с практическими проблемами строительства социализма. Для выдачи премий был учрежден фонд в размере 10 тысяч рублей – пять премий по две тысячи каждая. Премировались научные труды по всем отраслям знаний – естественным и точным наукам, технике и сельскому хозяйству, общественным наукам и медицине. Главное – чтобы работы были выдержаны в духе марксизма-ленинизма. Одними из первых лауреатов были генетик Николай Вавилов и академик геологии Владимир Обручев, автор популярных книг «Плутония» и «Земля Санникова».

В 1932 году премиальный фонд увеличили до 100 тысяч

рублей. Однако через три года Ленинские премии вообще перестали присуждать. Оно и понятно – ведь среди лауреатов могут оказаться «враги народа».

И вот теперь в связи с юбилеем вождя появилась новая награда. Первые лауреаты Сталинской премии были объявлены 16 марта 1941 года. Для их выявления проделали титаническую работу. Хотя поначалу казалось, что лауреатов удастся определить в течение нескольких дней. Дело в том, что по указанию Совнаркома на премию претендовали работы или произведения, законченные в период с 1 января по 15 октября 1940 года. Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства принялся за дело не сразу. Сначала его председателю, которым являлся небезызвестный Орловой В. И. Немирович-Данченко, долгое время не удавалось встретиться с заместителем председателя Совнаркома А. Я. Вышинским, который по поручению правительства курировал работу по выявлению лауреатов. Они встретились и обсудили все вопросы в начале лета. К тому времени члены комитета разъехались кто куда, в основном отдыхать. Первое пленарное заседание состоялось только 16 сентября. Довольно быстро выяснилось, что в течение 1940 года не было создано достаточного количества выдающихся произведений, которые могли бы по праву претендовать на носящую имя вождя награду. Чтобы расширить круг претендентов, решили ходатайствовать перед правительством об увеличении рассматриваемого периода. Получили согласие – дело новое, если раньше поощрить достойных людей возможностей не имелось, то в этот раз можно рассматривать достижения последних шести лет, с 1935 года включительно.

Попали из огня да в полымя: оказалось, за этот период создано неимоверно большое количество замечательных произведений. Комитету по Сталинским премиям и его секциям пришлось рассматривать сотни работ, самых разнообразных: от советского павильона на Всемирной выставке в Париже до творчества сказителя-певца Джамбула, от новой постановки оперы «Иван Сусанин» до «Одноэтажной Америки» И. Ильфа и Е. Петрова. При обсуждениях велись жаркие споры, никто из спорящих не хотел уступать свои позиции.

Председателем секции театра и кино выбрали замечательного мхатовского артиста Москвина. Однако вскоре Иван Михайлович попросил освободить его от этой почетной обязанности. Свою просьбу он мотивировал тем, что в 1940 году долго болел и мало знаком с обсуждаемыми произведениями. К тому же среди предложенных кандидатур фигурирует Немирович-

Данченко – постановщик спектакля «Три сестры» во МХАТе. Москвин – ученик Владимира Ивановича, работает с ним в одном театре, участвует в «Трех сестрах». Трудно при этом выступать беспристрастным судьей. Доводы Москвина нашли резонными и вместо него председателем выбрали Соломона Михоэлса.

Кроме Немировича-Данченко в качестве кандидатов на премию было представлено большое количество членов комитета. На одном из заседаний Михоэлс даже высказал опасение, не вызовет ли такой факт осуждение общественности. Мол, собрались и сами себя награждают. Однако Владимир Иванович окончательно закрыл тему, сказав:

– Насколько мне помнится, я во вступительном слове говорил, что правительство собрало в комитет не просто людей, понимающих в искусстве, а людей творческих, работающих в искусстве, большинство наиболее выдающихся. Если встать на ту почву, что если премии получат члены комитета и это принято будет общественностью с какой-то улыбкой, то можно дойти до того, что «я не хочу быть членом комитета, а предпочту получить премию». И потом это будет неверно: каковы же эти члены комитета, если в течение шести лет они не создали ничего выдающегося, достойного Сталинской премии. Так мне кажется. [52]

Секция театра и кино была в комитете самой многочисленной, в ее состав входили 20 человек. Среди них непосредственное отношение к кино имели режиссеры А. Довженко, М. Чиаурели, Ф. Эрмлер и актер Н. Черкасов. Всем им, несмотря на опасность кривых ухмылок злопыхателей, были присуждены премии.

Постепенно Комитет по премиям сделал из правительства дойную корову, постоянно обращаясь с просьбами увеличить количество премий то по одной, то по другой номинации и почти всегда получая согласие. Благодаря этому в числе номинантов оказались фильмы «Цирк» и «Волга-Волга». Именно за них Г. Александрову, Л. Орловой, И. Дунаевскому и И. Ильинскому была присуждена премия первой степени в размере 100 тысяч рублей. Еще один «орловский рысак», В.Лебедев-Кумач, получил «за тексты к общеизвестным песням» премию второй степени – 50 тысяч рублей. Степень вторая, зато премия индивидуальная, не пришлось ни с кем делить. Так что с «денежной» точки зрения он оказался в более выгодном положении. Кстати, Дунаевский тоже был членом комитета – он входил в секцию музыки.

Вообще, для избежания конфликтов Совнарком через две недели после объявления лауреатов, 28 марта, принял специальное постановление о том, как распределять деньги при

получении премии коллективом (а кинематографисты только так и получали). Официально оно называлось «О порядке выдачи Сталинских премий». В нем было указано, что «а) при коллективе в два человека премия делится между ними пополам; б) при коллективе в три человека руководителю выдается половина премии, а вторая половина делится поровну между остальными двумя; в) при коллективе в четыре и больше человек руководителю выдается одна треть премии, а две трети делятся между остальными членами коллектива поровну».

В последнюю минуту «вскочили в вагон» давний, еще по Уралу, александровский знакомец И. Пырьев с М. Ладыниной и Н. Крючковым – они получили премию первой степени за свежий фильм «Трактористы». Самым же старым среди отмеченных фильмов оказался «Чапаев», созданный семь лет назад. Он вообще вышел за рамки даже растянутого временного периода, его премьера состоялась в ноябре 1934 года, полтора месяца недотянула картина до разрешенного срока. Но разве могут у нас правила обойтись без исключений! В результате «Чапаев» баллотировался отдельно, для него выторговали сверхлимитную премию, поскольку «произведение этапное в развитии советской драматургии и оказавшее громадное влияние на последующую деятельность советского кино».[53]

Постановление о присуждении было безупречно систематизировано. В каждой номинации лауреаты были разбиты на две группы, по степеням, внутри каждой расставлены по алфавиту, то есть по фамилии первого из группы – от Александрова до Эйзенштейна, получившего премию за фильм «Александр Невский», что явилось для кинематографического сообщества полной неожиданностью. Из всех фильмов Эйзенштейна это – самый прохладный, сделанный без той страстности, которой отличались его предыдущие работы. Картина снималась по личному заказу Сталина, которому было важно сделать народу инъекцию патриотизма, донести до людей ключевую фразу: «А если кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет. На том стояла и стоять будет Русская земля». Когда через год после выхода «Александра Невского» СССР и Германия заключили Пакт о ненападении, фильм убрали из проката. В марте 1941-го он по-прежнему не шел, поскольку несмотря на все бесчинства нацистов формально договор с Гитлером оставался в силе. И вдруг – премия.

Газеты ежедневно помещали материалы обо всех лауреатах, много писалось и про Орлову. Статьи носили до того восторженный характер, будто подводился не промежуточный, а окончательный итог кинокарьеры. Будто всё, сделанное после

«Волги-Волги», настолько хуже, что даже недостойно упоминания. Самой становилось страшно – неужели вершина достигнута и теперь предстоит спуск?! Мириться с подобной мыслью не хотелось.

Александров, как всегда, за следующую работу брался ни шатко ни валко. Долгое время на вопросы жены отвечал, что не подворачивается ничего путного. Но в один прекрасный день Григорий Васильевич сообщил, что в мюзик-холле поставлена оригинальная программа под названием «Звезда экрана». Из нее может получиться весьма эффектный сценарий. Вот сейчас мы, Любовь Петровна, съездим в Ригу, отдохнем, а вернувшись, сразу возьмемся за дело.

Глава 12
С запада на восток

За дело, патриоты!
Художники, дружнее!
Не знали мы работы
Нужнее и важнее.
Весь пыл души положим,
Усилия утроим,
Громить врага поможем
Отважным героям!

Вас. Лебедев-Кумач. За дело, патриоты! Газета «Кино» от 4 июля 1941 года

Летом 1941 года режиссеры Эраст Гарин и Хеся Локшина собирались снимать в Риге художественный фильм «Принц и нищий», в котором должна была играть артистка Тяпкина. Любознательная Елена Алексеевна приехала туда раньше остальных участников съемочной группы – ей хотелось познакомиться с городом, в котором прежде не бывала. Во время одной из прогулок она столкнулась на улице с Орловой и Александровым. Супруги сказали, что приехали сюда отдохнуть, однако, когда представители местных властей узнали о визите известных киношников, попросили выступить их с концертами, на что те согласились.

– Леночка, может, вы тоже поучаствуете в нашей программе в качестве ведущей? – спросил своим бархатным голосом, от которого все женщины таяли, Григорий Васильевич.

Компанейская Тяпкина охотно приняла предложение режиссера, у которого снималась в двух картинах и который считал ее «своей» актрисой. 14 июня состоялся концерт в рижском Доме Красной армии. Афиша гласила: «Вечер лауреатов Сталинской премии заслужен. Артистки Республики дважды орденоносца ЛЮБОВИ ОРЛОВОЙ и заслужен. деятеля искусств дважды орденоносца Г. В. АЛЕКСАНДРОВА». Ниже было указано, что программу ведет «арт. орденоносец Е. А. Тяпкина».

Программа состояла из двух отделений. Первое называлось «Рассказы о смешном и веселом кино», Александров рассказывал о всяких курьезах, происходивших во время съемок. В частности, про эпизод, не вошедший в окончательную редакцию «Веселых ребят». Героиня Тяпкиной, рослая полноватая хозяйка виллы,

куда был приглашен пастух Костя, прогуливалась по вершине скалы и вдруг замечала, что внизу ее дочь держит в объятиях какой-то страшный волосатый тип. От этого зрелища она теряла сознание, падала со скалы в воду, и море от столь крупного «дара» выходило из берегов.

Однако падала со скалы не Тяпкина – это делал облаченный в женское платье сам Александров. Было сделано несколько дублей. После первого слух о диковинном зрелище моментально пронесся по Гаграм, и к последнему дублю на берегу собралась толпа местных жителей. То обстоятельство, что персонажи этой и подобных историй сегодня находились на сцене, усиливало их комический эффект, и зал сопровождал рассказы остроумного режиссера гомерическим хохотом.

Второе отделение было вокальным – Любовь Петровна пела под фортепиано романсы Даргомыжского, Чайковского и песни Дунаевского из фильмов с ее участием.

Аналогичный концерт состоялся и в следующую субботу, 21 июня.

Помимо всего прочего, Рига славилась своими портными, и Тяпкина решила сшить платье. В воскресенье, после завтрака, она отправилась в ателье на примерку. Вернувшись в гостиницу, Елена Алексеевна подошла к портье:

– Я хочу заплатить за номер.

– За сколько дней?

– Пожалуй, за неделю.

– Так много? – удивился тот.

– Почему много?

– Как – почему?! Ведь война началась!

Едва войдя в свой номер, Тяпкина услышала телефонный звонок.

– Куда вы делись? – спросила встревоженная Любовь Петровна. – Мы вас повсюду разыскиваем. Сейчас же приезжайте к нам.

В номере Орловой и Александрова, кроме хозяев, Елена Алексеевна застала несколько человек, приехавших в Ригу с делегацией работников искусств. Тут были артист Борис Бабочкин, кинорежиссер Борис Барнет, писатели Николай Вирта и Александр Корнейчук, театральный режиссер и актер Николай Охлопков.

Александров сказал:

– Я только что звонил в Москву, в приемную Молотова, и мне сказали, что нас всех переведут в Сигулду. Будем до окончания инцидента жить там.

Многие из собравшихся засомневались в кратковременности

«инцидента». Обсудив ситуацию, большинством голосов пришли к выводу, что целесообразнее вернуться в столицу, чем оказаться, словно в ловушке, в курортном местечке под Ригой, в непосредственной близости от западной границы. Все отправились на вокзал, где купили билеты на завтрашний поезд.

Когда шли обратно в гостиницу, началась воздушная тревога, которую переждали в первом попавшемся подъезде жилого дома. Несколько воздушных тревог было и на следующий день, тем не менее москвичи добрались до вокзала благополучно. Собравшиеся там люди узнали среди этой солидной группы Любовь Орлову. Многие тут же бросились к ней, умоляли: помогите достать билет, необходимо уехать, известной артистке не откажут. Отзывчивая Любовь Петровна рада бы всем помочь, да разве это возможно! Все же она несколько раз ходила к начальнику вокзала, и благодаря ей в тот день удалось уехать артистам Ленинградской филармонии. Сама же она из-за курьезного случая едва не осталась в Риге.

Получилось так – неожиданно что-то вспомнив, она сказала: «Я сейчас вернусь» и стремительно удалилась. Сначала думали, что Любовь Петровна опять пошла помочь кому-то из жаждущих уехать. Между тем ее нет и нет, состав с минуты на минуту отправится, обычно невозмутимый Григорий Васильевич старается не показать свое волнение, но видно, что он уже близок к обмороку.

Вдруг она появляется и с сияющей улыбкой бросается к мужу:

– Не утерпела я. Уж очень понравилась мне эта шляпка.

Оказалось, накануне Любовь Петровна заприметила в витрине магазинчика на привокзальной площади оригинальную шляпку с пером и вуалеткой. Как назло, магазин был закрыт. Поэтому сейчас сбегала и купила. Еще раз обольстительно улыбнулась, и Григорию Васильевичу оставалось только махнуть рукой – разве можно долго сердиться на женщину с такой улыбкой!

Дефицит билетов был настолько велик, что Орловой, Александрову и Тяпкиной пришлось ехать в жестком вагоне. С ними в отсеке находилась жена командира-пограничника с двумя маленькими детьми. Бедная женщина была совершенно ошарашена всем происходящим. Она рассказывала, что рано утром муж разбудил ее и велел срочно уезжать. Даже не оставалось времени толком одеть детей, и их завернули в одеяла. Пограничник усадил свое семейство в телегу, договорился с ее владельцем, что тот отвезет их на вокзал, а сам вернулся на заставу, где в любую минуту мог начаться бой. У этой женщины оставались на дорогу считаные копейки. Любовь Петровна

захватила с собой большую корзину с продовольствием, которым щедро оделяла нуждающихся попутчиков. Большую часть провианта она отдала семье пограничника.

Ехали не без приключений. По пути несколько раз происходили бомбежки. Был случай, когда немецкий самолет обстрелял паровоз, после чего поезд не мог двигаться. Кое-как пассажиры общими усилиями откатили поврежденный паровоз в сторону, а на его место был прицеплен другой, маломощный. Когда доехали до взорванного моста, на другой берег реки пришлось перебираться на лодках. Пристроились в другой эшелон, там среди беженцев было много раненых. Любовь Петровна проявила завидную активность. Переходила из вагона в вагон, объясняла что к чему, наладив таким образом бесперебойную помощь раненым.

До Минска добирались три дня. Дальше было чуть проще.

Летом 1941-го обстановка в стране вообще и в Москве в частности была накалена до предела. Дважды в день, утром и вечером, люди приникали к черным тарелкам – радиоточкам (все приемники в первые дни войны было велено сдать), чтобы послушать зачитываемые чеканным левитановским голосом сводки «От Советского информбюро». Отходили мрачные, удрученно покачивали головами: немцы наступали с запада сразу по многим направлениям. Один за другим занимали города: Брест, Витебск, Оршу, Минск… В середине июля появилось и Смоленское направление – гитлеровцы шли на Москву.

Были не только сводки Совинформбюро – новости узнавали по слухам. Говорили, что наши армии попадали в окружение, и немцы добивали их на бывшей советской земле, в считаные дни ставшей их тылом; что катастрофически обстоят дела на Украине; что гитлеровцы намерены окружить и захватить Ленинград.

В те суровые дни голос Орловой иногда звучал по радио, правда, для зарубежных слушателей – она выступала на иновещании.

Киношникам вспоминалось, как лет восемь назад Б. З. Шумяцкому понравилась картина ленинградских режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Моя родина» – про военный конфликт 1927 года на Китайско-Восточной железной дороге. Довольный Борис Захарович показал новый фильм Сталину, а реакция того была совершенно противоположна. Вождь рассердился: почему он не увидел мощной Красной армии, готовой вести победную войну на любой территории – своей или вражеской? Нужно было снимать по-другому…

В кино можно показать что угодно. На деле все гораздо сложнее.

Через месяц после начала войны Москва начала подвергаться бомбежкам немецкой авиации. Пожары возникали во многих районах города, их подолгу не удавалось потушить. Бомбы уже рвались в непосредственной близости от Кремля—на площади Ногина, на Арбате. Одна из них попала в театр имени Вахтангова, от взрыва погиб прекрасный артист Василий Куза, немного не доживший до сорока. На предприятиях и в жилых домах организовывались добровольные пожарные посты.

Как и многие другие мужчины, Григорий Васильевич вошел в отряд противовоздушной обороны. Ночи напролет проводил на крыше дома в Глинищевском переулке. В августе во время одного из налетов его контузило взрывной волной, в результате он получил сильное повреждение позвоночника. Два дня отлеживался, после чего принялся за работу – в начале июля он вместе с главным редактором Центральной студии документальных фильмов М. Большинцовым, режиссерами М. Донским и А. Мачеретом был введен в редколлегию периодического боевого киносборника «Победа за нами», председателем которой был назначен В. Пудовкин.

Вся жизнь в стране перестраивалась на военный лад. Кино не могло составить исключения, необходимо было откликаться на насущные темы. В этом отношении киносборник очень удобен: он, во-первых, универсален – в каждую программу можно включать и художественные, и документальные, и мультипликационные сюжеты. Во-вторых, оперативен – короткометражки снимаются на всех киностудиях и требуют сравнительно малых затрат времени. А уж координирующий центр – редколлегия – может компоновать составные части в различных сочетаниях. При этом желательно использовать логически оправданный прием, дающий сборнику целостность. Иначе не будет должного эффекта – получится просто случайный набор произведений, пусть даже снятых отличными мастерами.

В качестве объединяющего элемента был сразу предложен конферанс – пускай на экране появится хорошо известный зрителям, любимый ими персонаж какого-либо фильма. Он должен комментировать происходящие события, предварять показ очередной короткометражки сборника. Ведущим первого номера стал Борис Чирков, вернее, Максим из популярной трилогии.

Второй – чисто мосфильмовский – и третий киносборники были сделаны иначе. Вместо ведущего между короткометражками помещались лозунговые тексты, завершавшие мысль предыдущего сюжета и настраивавшие зрителей на восприятие следующего. Это были немудреные сентенции, придуманные на скорую руку,

типа:

Летят снаряды в небесную твердь.
Несут нам победу, Гитлеру – смерть.

Или:

Закон истории – неодолимая сила.
Культуре – жизнь, фашизму – могила!

Любовь Петровна сразу стала готовиться к съемкам в «Победе за нами». Героини Орловой в предыдущих фильмах представляли собой самое яркое олицетворение советской женщины, человека социалистической эпохи – красивого, активного, неунывающего, преодолевающего любые препятствия. Актриса сама сознавала, что она больше, чем кинозвезда, примадонна. По сути, она являлась символом страны, и зрители ждали ее появления на экране.

Орлова появилась в четвертом номере киносборника «Победа за нами», который вышел на экраны в сентябре. Появилась в образе письмоносицы Дуни-Стрелки из «Волги-Волги», по-прежнему разъезжающей на своем велосипеде. Только теперь в ней нет прежнего озорства и бесшабашности. Она строга и сосредоточена, подтянутая, в армейской пилотке. Картина начиналась с хорошо знакомой мелодии марша из «Веселых ребят». Только слова здесь, подобно внешности Стрелки, тоже изменились. Сейчас они затрагивают актуальную тему:

На наш народ трудовой и веселый
Напала черных злодеев орда.
И встали грудью деревни и села,
И поднялися большие города.
Готовься к бою, и пахарь, и воин!
Бери винтовку умелой рукой.
И кто отчизны советской достоин,
Тот за отчизну дерется, как герой.

Стрелка без устали разъезжает по проселочным дорогам. В багажном ящике ее велосипеда не только письма с фронта – теперь она возит и новые фильмы. Приехав в очередное село, Стрелка дает ребятишкам экран, который те с радостным возбуждением укрепляют на стене амбара. Сама же письмоносица

тем временем налаживает проекционный аппарат, после чего показывает колхозникам новинки. Эти ее поездки и служат рамкой, объединяющей составные части программы в одно целое.

Четвертый номер «Победы за нами» продолжительностью 64 минуты состоял из трех блоков. Первый – документальный киноочерк «Британский флот», сделанный из материалов английской хроники. Затем – поставленная студией «Союздетфильм» новелла «Патриотка» с Зоей Федоровой в главной роли. Колхозная девушка-трактористка тайком пробирается в расположение фашистского десанта и выносит из-под носа у немцев бензин для советского танка. Через несколько минут получивший питание танк уничтожает фашистских варваров, которые пытались заставить жителей деревни строить посадочную площадку для их самолетов.

Сценарий «Патриотки» больше похож на хронику, чем на произведение драматургии. Впрочем, это относится и к последней новелле сборника – мосфильмовской короткометражке «Приказ выполнен»: о молодом красноармейце, сдержавшем наступление группы вражеских солдат и выигравшем таким образом время для починки испортившегося тягача, что позволило после некоторой нервотрепки доставить в часть патроны.

Между короткометражками Стрелка участвует в интермедиях, выступает как оратор с призывами к женщинам помогать фронту. Ближе к финалу ей удается сделать легкую передышку, и она задорно, прямо как до войны, пляшет на красноармейском привале. Но вот редкие минуты отдыха позади, и Стрелка со слезами на глазах провожает уходящую в бой часть…

Александров намеревался написать сценарий с участием другой орловской героини – Марион Диксон. Советский цирк, где работает бывшая американка, захвачен немцами. Партизанский отряд под командованием Ивана Петровича Мартынова освобождает артистов из плена. Очевидно, кто-то вовремя остановил режиссера от работы над подобным произведением, посоветовав замечательному комедиографу не браться не за свое дело.

К концу лета положение на фронтах оставалось тяжелым. Творческие работники отдавали в фонд обороны страны свои сбережения. Жертвовали не только деньги. Многие передавали золотые и серебряные вещи, браслеты, медальоны, серебряные портсигары, монеты старой чеканки. Орлова и Александров внесли облигации госзаймов на 9 тысяч рублей, постановочную плату за киносборник с участием Любови Петровны – 4 тысячи и досрочно оплатили подписку на заём, что обошлось в 13 тысяч рублей.

Столицу принялись бомбить дважды в день: в полдень и вечером. После объявления воздушной тревоги раздавался душераздирающий вой сирен. Москвичи спешно тянулись к станциям метро, которые на это время превращались в бомбоубежища, и там с нетерпением ждали сигналов отбоя.

В один из пасмурных осенних дней Любовь Петровна вырвалась на дачу, и там пресловутая рижская шляпка с пером сыграла с ней злую шутку. В первые дни войны ходили слухи о высадившихся под Москвой немецких парашютистах-диверсантах. Во Внукове мужское население дачного поселка организовало отряд самообороны, с наступлением темноты выходивший на дежурство. В светлое время суток отряд располагался в одном из домов на краю поселка, откуда был хороший обзор.

Однажды днем к двум дежурным отряда, одним из которых был драматург Иосиф Прут, прибежала местная девчушка и сообщила, что на участке Александрова и Орловой появился парашютист. Встревоженные мужчины схватили оружие и направились к указанному месту. Залегли на близлежащем пригорке, посмотрели в бинокль и убедились, что между деревьев действительно бродит альпийский стрелок – в плаще и шляпе, которую при стремительном полете фантазии, подстегиваемой вполне объяснимой тогда подозрительностью, можно было принять за тирольскую шляпу с пером. Напарник Прута уже собрался было стрелять в диверсанта, когда тот повернулся, и оба узнали Орлову. Недоразумение быстро разрешилось. Любовь Петровна вышла прогуляться по участку. Поскольку же она всегда одевалась аккуратно, даже когда находилась одна, то и про шляпку не забыла.

В конце сентября положение стало катастрофическим – немцы начали генеральное наступление на Москву. По пути каждые три дня они захватывали какой-нибудь крупный город – оставлены Орел, Брянск, Вязьма, Калуга. Вот уже врагами взят и Смоленск, гитлеровцы стоят возле Волоколамска…

Началась массовая эвакуация москвичей – в Нальчик, Ташкент, Чистополь, Тбилиси, Ашхабад. На восток отправлялись ведущие ученые, инженеры, врачи, артисты, писатели. Любовь Петровна очень волновалась о близких родственниках. Они казались ей совсем беспомощными. Лишь когда мать и сестра со всем семейством уехали в Уфу, актриса слегка успокоилась. Один из «орловских рысаков», Исаак Дунаевский, уже гастролировал по стране с ансамблем Центрального Дома культуры железнодорожников. А другому – поэту Лебедеву-Кумачу – не повезло. Это стало известно из объяснительной записки секретаря Президиума Союза советских писателей А. Фадеева, посланной

им в середине декабря в ЦК ВКП(б) на имя И. В. Сталина, А. А. Андреева и А. С. Щербакова. Оправдываясь от обвинений в бездеятельности, Александр Александрович уверяет высших партийных руководителей, что писатели и члены их семей были отправлены из Москвы 14 и 15 октября, и добавляет: «…за исключением Лебедева-Кумача – он еще 14 октября привез на вокзал два пикапа вещей, не мог их погрузить в течение двух суток и психически помешался».[54]

«Мосфильм» переезжал в Алма-Ату. Любовь Петровна оформила эвакуационные документы на четверых: с ними ехал Дуглас, сын Александрова от первого брака, и ее постоянный аккомпаниатор Л. Н. Миронов. Они уезжали 16 октября с Казанского вокзала. Это был известный день массового исхода москвичей, когда с места стронулись даже самые упорные, не представлявшие себе жизни вне родного дома, слышать об этом не желавшие. Слишком уж близкой и ощутимой стала опасность.

Вагон с кинематографистами – единственный мягкий – был прикреплен к эшелону, увозящему в Ташкент руководство Академии наук во главе с президентом В. Л. Комаровым. Весть о том, что состав везет ведущих советских актеров и режиссеров, весь цвет нашего кино, бежала в буквальном смысле впереди паровоза. На каждой станции или полустанке посмотреть на знаменитостей собирались десятки людей, молодежь приходила к поезду даже ночью. Самая большая сенсация заключалась в том, что здесь едет сама Любовь Орлова. Хоть бы одним глазком взглянуть на живую Анюту, Марион Диксон, Стрелку! Любовь Петровна вела себя достойнейшим образом. Она не пряталась в недрах вагона, как это случалось в мирное время, когда ее атаковали слишком уж надоедливые поклонники. Понимая, что сейчас людям нужно иметь хоть какие-нибудь положительные эмоции, она охотно общалась с собравшимися на платформе. А те от щедрот своих – хоть чем-нибудь помочь народным любимцам, кумирам – дарили ей крупу, муку, соленья, варенья. Потом Любовь Петровна распределяла провиант между пассажирами вагона, стараясь в первую очередь поддержать раненного на фронте поэта И. Уткина и недавно перенесшую инсульт мать поэта В. Луговского.

Во время остановок на платформах она вела обычные малозначащие разговоры с встречающими поклонниками – спасибо, мы вас любим, успехов вам, – а порой проявляла вынужденную деловую активность, подобно тому, как это было в первые дни войны по пути из Риги. И тогда, и сейчас Орлова чувствовала, что в быстро изменившихся в худшую сторону обстоятельствах людям были необходимы хоть какие-то детали

привычного существования. Она добровольно взяла на себя обязанности «чрезвычайного посла» довоенного времени, стала олицетворением той жизни, одним из самых ярких символов которой являлась благодаря своей популярности. Уже один вид Орловой настраивал на оптимистический лад. К тому же она же все время старалась помочь – ухаживала за больными, разносила бутерброды и чай. Если было нужно, Любовь Петровна мчалась к начальнику станции, пускала в ход все свое неимоверное обаяние, шутила, пела, и в конце концов благодаря ей в закромах станции находился допотопный натужно пыхтящий паровоз, который с грехом пополам перевозил московский эшелон с запасных путей, где тот мог простоять бог знает сколько, до следующей станции. Потом опять очередная заминка, и опять требовалась помощь Орловой.

Благодаря ей до Алма-Аты добрались за 11 дней, хотя предполагалось, что дорога займет около месяца. В центре столицы Казахстана стоят каменные европейские дома, течет узкая, с каменистым дном, река Алмаатинка; окраины застроены маленькими домиками, окруженными фруктовыми деревьями, на каждом шагу арыки. В городе неправдоподобно много цветов, и после затемненной Москвы кажется, что видишь лучезарный сон, где нет бомбежек, воздушных тревог и неумолимо приближающейся линии фронта. А главное здесь – люди, которые очень радушны по отношению к потеснившим их приезжим.

Кроме «Мосфильма» правительство решило эвакуировать в Алма-Ату и вторую крупнейшую студию страны – «Ленфильм». Столица советского Казахстана находится на достаточно безопасном расстоянии от горячих точек, здесь прекрасный климат – как шутил М. Ромм, триста шестьдесят пять солнечных дней в году, – что позволяет широко использовать натурные съемки, обходясь без дорогостоящих павильонных декораций. Из-за чрезвычайных обстоятельств в какой-то мере воплотилась мечта расстрелянного три года назад Шумяцкого о «советском Голливуде», киногороде, дававшем массу преимуществ для работы. Во всяком случае, за время войны 80 процентов всех советских фильмов были выпущены именно в Алма-Ате.

Для размещения служб ЦОКС – Центральной объединенной киностудии, Алма-Атинской плюс двух эвакуированных, – ее технического персонала и творческого коллектива были предоставлены классные по городским меркам здания: Дворец культуры и кинотеатр «Алатау». Жизнь на студии не прекращалась круглосуточно. Больше того – днем работали предприятия, электричества не хватало, поэтому предпочитали снимать ночью. В студийных помещениях можно было встретить

В. Пудовкина и Ю. Райзмана, М. Ладынину и Н. Черкасова, Л. Целиковскую и М. Жарова, Н. Крючкова и М. Кузнецова, Г. Рошаля и С. Эйзенштейна, который снимал в пригородах Алма-Аты натурные сцены «Ивана Грозного» – единственную картину, не имеющую отношения к нынешней войне. Опричники в черных кафтанах и островерхих шапках, барыни в странных шубейках, схимники с длинными жиденькими бородками пугали не подозревающих о съемках колхозников. Одновременно в городе заканчивались работы над такими фильмами, как «Александр Пархоменко», «Котовский», «Машенька», «Свинарка и пастух», снимались «Секретарь райкома», «Парень из нашего города», «Фронт», «Она защищает Родину». В авральном темпе готовились «Боевые киносборники», где роли бравых красноармейцев и туповатых гитлеровцев играли местные молодые люди, вчерашние школьники, которых после съемок провожали в действующую армию.

Для самых маститых эвакуированных киношников был предоставлен большой трехэтажный дом в центре города – на углу улиц Кирова и Пролетарской, недалеко от студии, можно добраться пешком. Официально он именовался Домом искусств, однако местные жители моментально прозвали его «лауреатником». Действительно, процент жильцов, получивших в марте этого года первую Сталинскую премию, был неимоверно велик. Отношение к ним со стороны местных властей было предельно заботливое, им грузовиками привозились продукты высшего сорта, о которых местные жители успели позабыть. Но ведь без льгот у нас обойтись невозможно, кто-то всегда должен быть первым среди равных. Поэтому для самых-самых в «лауреатнике» была устроена отдельная столовая, где прикрепленных кормили мясом, а к чаю подавали печенье.

Поначалу в Алма-Ате дела у Орловой не заладились. Ее и мужчин – Александрова, Дугласа и Миронова – временно поселили в гостинице. Наступил организационный период, связанный с распределением квартир в Доме искусств, оформлением документов, учетом поступающих из Москвы и Ленинграда просьб об особом внимании к положению такого-то и такого-то творца, который нуждается в первоочередном улучшении жилищных условий. Когда решаются подобные проблемы, хорошо быть под рукой, обивать пороги горсовета и горисполкома. Да вот незадача – вскоре после приезда в Алма-Ату Александров попал в госпиталь, у него разболелся ушибленный позвоночник. Любовь Петровна действовала на два фронта – необходимо следить за здоровьем мужа и стараться получить квартиру в лауреатском доме.

В конце концов все утряслось. Григорий Васильевич выздоровел, и им выделили двухкомнатную квартиру в «лауреатнике», где Орлова тотчас оказалась в центре внимания, поскольку постоянно кому-нибудь чем-нибудь помогала – едой, лекарствами, мылом. В то же время ей и мужу не очень нравилось пребывание в элитном доме. Все-таки Александров сейчас не снимал, Любовь Петровна тоже не занята ни в какой картине. Они ведут размеренный «дневной» образ жизни, не совпадающий с рваным режимом остальных обитателей «лауреатника». Те в любое время уходили и так же внезапно возвращались, поэтому в доме сутками напролет стоит шум. К тому же супруги не настолько контактные люди, чтобы им нравилось, когда кто-то постоянно заходит, начинает что-то рассказывать о трениях в съемочной группе, жаловаться, искать сочувствия. Или просто – зайдет кто-нибудь за щепоткой соли и просидит, болтая, чуть ли не до утра. Такие регулярно повторяющиеся ситуации напрягают. Один из тихих жильцов «лауреатника», писатель Зощенко, просто не выдержал и предпочел снять квартиру в другом месте.

Орлова нанесла несколько визитов к городским руководителям, которые, разумеется, не смогли устоять перед обаянием любимицы миллионов кинозрителей и выделили им с мужем особнячок, за который даже платить не пришлось. Среди киношников сразу послышался шепоток, мол, как же – задирают нос, отделяются от коллектива. Только, во-первых, в данном случае в «лауреатнике» никакого монолитного коллектива не было; во-вторых, Орлова и Александров все равно были незримой стеной отделены от коллег, поскольку находились в творческом простое.

У Григория Васильевича уже выработалась своя периодичность: один фильм в два года. Закончив «Светлый путь», он начал потихоньку готовиться к следующей работе. Как уже говорилось, ее основой должно было стать эстрадное представление «Звезда экрана». Александров связался с авторами, молодыми сатириками А. Раскиным и М. Слободским, убедил их, что пьесу можно переделать в хороший киносценарий, и они втроем принялись работать над ним. Однако с началом войны потребовались сценарии с другой тематикой – как Красная армия побеждает врага, и «Звезду экрана» пришлось отложить до лучших времен.

Глава 13
Невоеннообязанный полковник

Паровоз отдышался и стал.
Вылезай! Белорусский вокзал!

Давид Самойлов. Ближние страны

В Алма-Ате Григорий Васильевич болел, по-прежнему не мог избавиться от опостылевшего радикулита. Врачи пришли к выводу, что виной тому климат высокогорья. Хорошо бы переехать в более приемлемый регион. Но куда?

В это время в Алма-Ате появился сотрудник Комитета по делам кинематографии И. М. Маневич. Во время войны, по вполне понятным причинам, централизованно управлять периферийными студиями стало сложно. Для облегчения работы были сформированы региональные «кусты», действия которых координировали специальные уполномоченные комитета. Маневича назначили уполномоченным по киностудиям Кавказа (Тбилисской, Ереванской и Бакинской), и сейчас он впервые направлялся в свою «резиденцию» в Тбилиси. По пути Иосиф Михайлович заехал в тогдашнюю кинематографическую Мекку, где провел вербовочную работу, уговаривая киношников ехать в свою вотчину. Не у всех эвакуированных дела в Алма-Ате складывались гладко, и недовольные работой или оказавшиеся вообще без таковой дали принципиальное согласие отправиться на Кавказ. В их числе были Орлова и Александров. Маневич сказал, что на месте изучит состояние киностудий, договорится с секретарями ЦК, чтобы приезжим обеспечили жилье и работу, о результатах сообщит.

Свое обещание он сдержал. Александрову было предложено стать художественным руководителем Бакинской киностудии, на что Григорий Васильевич охотно согласился. Разумеется, Любовь Петровна уехала вместе с мужем. С большим трудом через начальника Туркестано-Сибирской железной дороги удалось организовать для супругов комфортабельный вагон, на котором они доехали до Красноводска. Туда за ними приехал представитель Бакинской киностудии, и они на пароходе переплыли через Каспий в столицу Азербайджана. Показали выделенную им квартиру, однако там требовался крупный ремонт. Временно поселили в гостинице. Здоровье Григория Васильевича улучшилось, он уже был вполне работоспособен.

В отличие от Алма-Аты в Баку была военная обстановка. Правда, южные рубежи были надежно защищены советскими и английскими войсками, предусмотрительно занявшими Иран еще в августе 1941 года. Однако сейчас немцы находились за Кавказским хребтом, и их очень манили бакинские нефтепромыслы. Советское командование не дремало – через Каспийское море в столицу Азербайджана шло вооружение и армейское снаряжение для наших войск. Транспорт конвоировался военными моряками, они же защищали Баку от налетов немецкой авиации. Батальоны морской пехоты уходили защищать Кавказ.

О происходящих вокруг событиях на Бакинской киностудии снимались документальные фильмы. Из художественных – режиссер А. Иванов снимал «Подводную лодку „Т-9“», которую начинал делать в Ленинграде, однако из-за войны ему пришлось переехать в Алма-Ату. Там у него картину пытались отобрать для какого-то московского кинодеятеля, однако Александр Гаврилович встал на дыбы, и строптивца отправили на захудалую, по его словам, Бакинскую студию, сказав, что своим фильмом он должен разбудить ее от векового сна. Надо полагать, Александрову тоже заявили нечто в этом духе. Кроме Иванова в Баку снимали режиссеры Н. Лещенко и Р. Тахмасиб, взявшиеся за экранизацию музыкальной комедии популярнейшего азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Это был своего рода ремейк – звуковая версия оперетты, первый раз экранизированной еще в 1917 году.

Новый художественный руководитель студии должен был курировать все картины, но ему хотелось снимать и самому – соскучился по работе, теперь есть возможность. Вот только на каком сценарии остановиться? Маститые авторы в первую очередь отдавали свои новинки на крупные студии, то есть в Алма-Ату или на худой конец в Ашхабад, куда была эвакуирована Киевская студия. В Баку выбор сценариев был совсем скуден. После долгих раздумий Григорий Васильевич остановился на некоем компромиссном варианте – взял за основу сценарий московского драматурга И. Прута, дополнив его двумя вставными, идеально подходящими по тематике новеллами местных авторов Л. Вайсенберга и Мир Джалала. Иосиф Леонидович Прут – хороший знакомый, даже их внуковские дачи находятся по соседству, его всегда можно попросить сделать нужные поправки, скомпоновать общий сюжет таким образом, чтобы не было заметно каких-либо швов. В картине есть большая роль для Любови Петровны – она будет играть студентку консерватории Катю.

Свой фильм «Одна семья» Г. Александров снял совместно с

режиссерами М. Микаэловым и Р. Тахмасибом. Однако он не вышел на экраны из-за отсутствия даже минимальных художественных достоинств. Эту картину мало кто видел, но чтобы иметь общее представление, достаточно прочитать режиссерский сценарий:

> «Героический тыл и Героический фронт – это одна семья!
>
> Многонациональный, братский союз народов СССР – это одна семья.
>
> Содружество классов рабочих, колхозников, интеллигенции – это одна семья.
>
> Фильм «Одна семья» – это композиция из трех новелл на эту тему».[55]

Таким вступлением драматург Иосиф Прут предваряет сценарий. Следует сразу заметить, что в киносценариях излагается последовательность происходящих событий. Это своего рода вспомогательное произведение, поэтому от авторов не требуется литературных красивостей. Попадаются неудачные фразы – на них можно не обращать внимания.

«Одна семья» начинается с того, что после ожесточенного танкового боя майор предоставляет бойцам суточный отдых. Он говорит, что можно сходить в находящийся поблизости город. Молодого танкиста Наджафа Ибрагимбекова такое предложение не привлекает – у него нет в городе знакомых. Тогда воентехник Морозов, чтобы у товарища была цель, дает ему записку своим родителям. Мол, зайди, передай привет, расскажи что к чему. Найти их легко, они живут на Садовой улице, дом 12.

Недавно город сильно бомбили, повсюду заметны следы взрывов. Наджаф увидел покореженную табличку с буквами «Садов… ул…» и решил, что обнаружил нужный адрес. На самом деле, как позже выяснится, это был Садовый переулок. Парень пришел в дом 12 и вместо семьи Морозовых очутился в семье Андриевских: мать, отец и дочь, студентка консерватории. Ее-то и сыграла Орлова. Наджафа играл бакинский артист Хосров Меликов.

Интеллигентные Андриевские не подали вида, что произошла путаница, и радушно приняли фронтовика. Как раз накануне глава семьи получил недельный паек, драгоценность тут же выставили на стол. Слух о боевом госте моментально разнесся по многоквартирному дому. Одна соседка принесла селедку, другие прислали бутылку вина, управдом по такому случаю ввинтил более мощную лампочку. А одна из соседок принесла азербайджанскую тару (точнее, тар) – щипковый музыкальный

инструмент:

«– Я так и думала, что вы играете… Ведь народ вы такой музыкальный… Вот и у меня жил азербайджанец… Как придет – так и за тару… Сейчас он уехал, тоже на фронт… Вот у меня и осталась тара – память о нем».

Конечно же он прекрасно играет и поет, что по достоинству оценила студентка консерватории, тут же влюбившаяся в талантливого гостя. Они даже сыграли дуэтом. Наджаф тоже «смотрит на нее восхищенным взглядом».

После импровизированного концерта начинается застолье.

«Отец, заметив горячий взгляд Наджафа, обнимает его:

– С тобой, брат, опасно дело иметь! Глаза как огонь!

Наджаф, смущаясь:

– Виноват!

Катя: – Папа шутит.

Отец: – И вовсе не шучу! Наверное, немало сердец погубил, а, сознавайся!

Наджаф взволнован:

– Нет, папаша… У нас с любовью не шутят!.. В жизни своей я пока любил одну… прекрасную женщину. Она всегда передо мной… Она самая дорогая, самая близкая…

(Не подумайте, что многоточия означают здесь сокращения. Нет, так в тексте – то есть актер в этих местах делает паузы.)

Катя: – Вы и сейчас ее любите?

Наджаф мечтательно поднимает глаза и, вспомнив что-то, отвечает Кате:

– Люблю… И буду любить всю жизнь!»

Огорчаться и мучиться от ревности к удачливой сопернице Кате долго не пришлось. Оказалось, танкист говорил про свою мать.

С этого момента начинается другая новелла – о матери Наджафа, женщине по имени Туту. По просьбе сына она отправляется на находящуюся в море буровую вышку, чтобы узнать, как бригада нефтяников справляется с работой без ушедшего на фронт Наджафа. Мастер Ахмед-Ами признается, что без него бригаде очень трудно, замену найти не удалось, и тогда мать остается работать на буровой. Не сразу, постепенно она освоила специальность мотористa и помогла бригаде завоевать знамя Наркомата обороны.

Выслушав гостя и поблагодарив его за интересный рассказ, хозяева отправляют Наджафа спать. Нашлась в квартире Андриевских свободная комната.

«Ласково и трогательно смотрит боец на домашний уют. Слышен стук в дверь. Наджаф повернулся.

Голос Кати: – Спокойной ночи, Наджаф!

Наджаф обрадовался, ему хочется поговорить с Катей, и он бросается к двери.

Наджаф подходит к закрытой двери, на матовом стекле силуэт Кати. Наджаф спешит открыть дверь, но Катя, замахав руками, говорит ему:

– Нет, нет, Наджаф, не входите. Я уже раздета. Наджаф с сожалением опускает руку и ласково говорит:

– Спокойной ночи, Катя!

По другую сторону двери стоит Катя, не раздетая, как она сказала, а одетая для дежурства, в полном пожарном костюме.

– Спокойной ночи! – говорит она лукаво и, надев металлическую каску, тихонько уходит из комнаты».

Через минуту-другую послышался сигнал воздушной тревоги, все жильцы дома спешно отправились в бомбоубежище. Во дворе Наджаф разыскал Катю, стоявшую в строю пожарных. Управдом приказывает ей занять пост на крыше. Наджаф отправляется следом за девушкой. На крыше они убирают попавшие туда зажигательные бомбы. Наконец наши истребители отогнали вражеские самолеты. Наступает затишье.

Катя и Наджаф, уютно устроившись, сидят у чердачного окна. Танкист восхищается героическим поведением людей в тылу. Катя возражает – говорит, что все герои сейчас на фронте. В доказательство своей правоты молодой человек рассказывает о некоей женщине, жене водолаза, которая шесть месяцев ждала своего мужа, работавшего в море. Рассказ Наджафа иллюстрируется показом следующей новеллы – про водолаза Мамеда Имранова. Возвращаясь после полугодовой командировки домой, он был вынужден буквально возле берега заняться ликвидацией аварии: из резервуара прорвалась, а потом и загорелась нефть. С риском для жизни Мамед, благодаря моральной поддержке любящей супруги, заделывает пробоину.

Свой рассказ танкист закончил уже под утро.

«Наджаф: – Вот какие бывают мужья и какие бывают жены!

Катя: – Я хотела бы быть такой женой!

Наджаф: – А я таким мужем!

Катя и Наджаф сидят близко друг к другу, и он держит ее руку в своей руке».

Затем молодые люди начинают петь дуэтом, а когда прозвучали последние слова песни, они услышали сделанное по громкоговорителю объявление о том, что угроза воздушного нападения миновала.

Семья Андриевских провожает Наджафа, которому пора возвращаться в свою часть. Они передают ему письма для

однополчанина Морозова. Прочитав их и поняв, что произошла путаница с адресами, воентехник формулирует основную идею фильма:

«– А ты говорил, что у тебя тут родных и знакомых нет… Видишь, оказывается, нашлись… У нас в стране, дорогой, своих, чужих нет… Все мы, Наджаф…

Наджаф, обнимая друга, договаривает:

– …одна семья».

Фильм кончается показом ожесточенного боя с немцами. Наджаф стреляет из пулемета, а над смотровой щелью с фотографии смотрит улыбающаяся Катя.

Трудно требовать от режиссеров и актеров сделать что-нибудь путное на основе сценария, скроенного по лекалам газетных очерков «о людях хороших». Вдобавок на Бакинской студии, кроме Орловой и Олега Жакова, которого А. Иванов с невероятным трудом «вырвал» для себя из Алма-Аты, не было опытных профессиональных актеров. Олег Петрович и в «Подводной лодке» снимался и здесь – играл Катиного отца. Остальные артисты были приглашены из трех местных театров и раньше в кино не снимались. Из плюсов можно отметить участие в работе над фильмом молодого композитора Кара Караева. Измена режиссера Дунаевскому была вынужденная – Исаак Осипович находился далеко, беспрерывно гастролируя по стране с ансамблем Центрального Дома культуры железнодорожников.

Перевод мужа в Баку был Орловой не на руку. Находясь в Алма-Ате, тогдашнем эпицентре киножизни, она имела шансы сниматься, а скромные масштабы азербайджанской студии практически исключали такую возможность. Оставалось одно – выступать с концертами, что стало ее главным занятием.

Любовь Петровна уже и думать забыла про обиды, нанесенные ее семейству советской властью. Тем более что они оказались не столь катастрофическими. У других бывало гораздо хуже. До революции Орловы не владели несметными богатствами, поэтому и лишились немногого. Имущество и жилье в конце концов появились новые, лучше прежних. Первый муж был забыт после знакомства с Гришей. И вообще неизвестно, достигла бы она такой значительной известности при старом режиме. Сейчас же она всесильна, привилегии сыплются на нее одна за другой. Если ими пользоваться разумно – не просто брать, а отдавать какую-то толику взамен, – то их количество будет возрастать в геометрической прогрессии. Поклоняться ей будут еще истовее. Только нужно делать то, что сейчас требуется партии, правительству, лично товарищу Сталину. Она обойдется без директивных указаний, сама знает что к чему. У нее есть имя,

профессия. Нужно ездить и выступать. Тогда о ней будут знать не меньше, чем если бы она появилась в новом фильме. В ее активе скопилось уже достаточно хороших картин, чтобы она по-прежнему оставалась в центре внимания. Необходимо только появляться перед публикой по-прежнему молодой и красивой, чтобы вселить в людей уверенность, поддержать их, дать понять, что не все меняется, есть в этом мире что-то постоянное. В частности, она – кинозвезда Любовь Орлова.

Невозможно сосчитать, сколько концертов дала Любовь Петровна во время войны. До возвращения в Москву в сентябре 1943-го она преимущественно выступала в южном регионе, в первую очередь перед красноармейскими частями Закавказского военного округа. Баку, Нахичевань, Гори, Поти, Тбилиси, Ереван, Ленинакан, Новороссийск, Орджоникидзе, Грозный, Краснодар, Сталинград и много других городов, больших и малых. Выступала перед артиллеристами и моряками, пехотинцами и мотористами, танкистами и летчиками, на береговых батареях, боевых кораблях и военных аэродромах. Не только перед фронтовиками – в тылу: на промышленных предприятиях, в колхозах, совхозах, часто перед ранеными – в госпиталях. Однажды в Сталинграде выступала на импровизированной эстраде – стоящем посреди дотла разрушенной улицы грузовике. В какой-то момент мимо проходила под конвоем колонна немецких военнопленных. Сразу сориентировавшись, Орлова запела из «Волги-Волги» – «Не видать им красавицы Волги и не пить им из Волги воды», чем вызвала овацию слушающих ее красноармейцев.

Летом 1942 года состоялась ее первая зарубежная поездка—в Иран, в ту самую страну, где когда-то советским послом был Борис Захарович Шумяцкий. Во время Второй мировой войны сюда, в стратегически важный нефтедобывающий район, по согласованию союзников были введены английские и советские войска. В результате блестяще проведенной операции, многие детали которой до сих пор не обнародованы, Красная армия заняла Северный Иран, и до конца войны здесь дислоцировались три полнокровные общевойсковые армии. В течение месяца Любовь Петровна выступала с концертами в крупнейших городах этого региона – Тебризе и Тегеране. Причем не только перед красноармейцами. Орлова оказалась первой советской киноактрисой, побывавшей в Иране, что вызвало интерес и у местных жителей. Для них Орлова была только певицей, публика принимала ее очень хорошо.

Но вот она вернулась на родину и продолжила многочисленные поездки. Повсюду ее встречали на ура. Иногда объявления о предстоящих гастролях были подробными:

«Концерты лауреата Сталинской премии заслуженной артистки РСФСР дважды орденоносца героини кинофильмов Любови Орловой при участии артиста Всесоюзного гастрольного объединения Л. Н. Миронова и др.». А иной раз на афишах просто писали «Любовь Орлова», и этого тоже было достаточно, чтобы зрители ломились на концерт.

Среди большого количества легенд о жизни Любови Петровны, рожденных устной мифологией и затем благополучно перекочевавших на страницы печати, существует, например, такая, с которой познакомил читателей театральный журнал «Чехов» (№ 2, 1997): «Во время Великой Отечественной войны в одном из осажденных немцами городе, где поднялась паника, расклеили гастрольные афиши актрисы. Расчет был верный: если актриса с ними – бояться нечего. Орловой в городе, разумеется, не было, но панику удалось прекратить». Вы представляете? Раз есть афиша, значит, указана и дата выступления. Люди придут за билетами, а им скажут, что концерт не состоится. Тут уж начнется такая паника, какая «успокоителям» и не снилась.

Для любого города встреча с искусством Орловой становилась событием. Местная пресса обязательно откликалась на визит звезды, правда, не бог весть как оригинально, но во всяком случае искренно. Вот, например, опубликованное в газете «Грозненский рабочий» сообщение корреспондента из чечено-ингушского райцентра Гудермеса от 17 мая 1943 года:

> «Здесь состоялись два концерта лауреата Сталинской премии Л. Орловой. Зал железнодорожного клуба переполнен. На концерт киноактрисы собрались железнодорожники Гудермесского узла и колхозники ближайших сельхозартелей. Над сценой плакат: „Любимой киноактрисе, героине замечательных кинокомедий, лауреату Сталинской премии – Л. Орловой – наш железнодорожный привет!“ Концерт актрисы прошел в теплой дружеской обстановке. Она исполнила популярнейшие песенки из кинофильмов. Со сцены звучали задорная „Молодежная“ из кинофильма „Волга-Волга“, забавные девичьи частушки из „Светлого пути“, лирическая песенка Анюты из „Веселых ребят“ и, наконец, боевой призыв к женщинам, матерям, женам, подругам бойцов из киносборника, посвященного Отечественной войне».

Легко представить себе этот маленький зал мест на двести, забитый колхозниками ближайших сельхозартелей, старательно побрившимися и надевшими по случаю праздника шевиотовые

пиджаки, и их женами, доставшими из сундуков свои лучшие кофты и туфли. Полчаса назад уставшая от постоянных переездов Любовь Петровна прибыла в клуб, где хлопотливые женщины-организаторы провели ее в длинную и узкую комнату. Тут она переоделась, причесалась, навела легкий марафет – господи, вечно в таких клубах мутные зеркала, хорошо, что захватила свое! – и на сцену. Ослепительная красавица приветливо улыбнулась публике, и каждому зрителю показалось, что улыбка предназначена именно ему, и запомнится на всю оставшуюся жизнь…

В Гудермесе всего два концерта – можно считать, щадящий режим. В более крупных городах, где зрителей ожидается больше, выступать приходится чаще. Вот, скажем, воскресенье 6 июня 1943 года в Орджоникидзе, в местном Доме Красной армии, четыре концерта: днем в 14.00 и 16.30 и вечером в 19.00 и 21.30. Большая нагрузка для изящной хрупкой женщины, и никогда никаких срывов, никаких осечек (надо полагать, физически И. Кобзон будет покрепче и то однажды, отрабатывая бог знает какое по счету выступление, Иосиф Давыдович повернулся к аккомпаниатору и спросил: «Слушай, это конец того концерта или уже начало следующего?»).

Алгоритм появления в каждом городе один и тот же: обязательно перед первым концертом к ней прорвется корреспондент местной газеты, как правило, это молодые люди, чаще юноши, чем девушки. Редакционное задание известно – задать пару вопросов приезжей знаменитости. Любовь Петровна сочувственно относилась к работе журналистов, не отказывала в их просьбах. Да ответить и не составляло большого труда. Обычно задавались однотипные вопросы, поэтому отвечать можно не мудрствуя лукаво. Больше того – можно сказать какие-нибудь общие фразы, а они люди опытные, изложат все гладко, как положено.

«Я впервые буду выступать в Грозном. За время войны, работая в Бакинской киностудии, мне пришлось много встречаться с бакинскими нефтяниками. С такой же большой радостью, с какой выступаю я всегда перед бакинцами, я буду теперь петь перед трудящимися дважды орденоносного Грозного».

– В этом месте, – прервавшись, говорит она журналисту, – вы напишите, пожалуйста, несколько слов о значении нефти для оборонной промышленности.

– Обязательно.

«Горючее – это кровь моторов. Моторы – это сердца боевых самолетов, танков, броневиков. Нефтяники, дающие фронту горючее, – это бойцы, гвардейцы нашего тыла. Перед

грозненскими нефтяниками я буду выступать с тем же творческим подъемом, который охватывает каждого из советских актеров, демонстрировавших свое искусство на фронте.

Может ли быть для советской актрисы большая честь, чем петь для своего советского народа в тяжелую годину его борьбы с ненавистным врагом?

На фронте доблестные бойцы Красной армии защищают родину, защищают наше великое советское искусство.

Пусть голос советских актеров неустанно зовет к победе, вдохновляет на подвиги наш героический народ».

– Любовь Петровна, хорошо бы закончить каким-то пожеланием.

– Да, разумеется. Я прошу через газету «Грозненская правда»…

– «Грозненский рабочий».

– Простите. «Я прошу через газету „Грозненский рабочий“ передать мой горячий привет трудящимся дважды орденоносного Грозного».[56]

Самое странное, что, несмотря на войну, когда, казалось, все перемешалось, нарушены все связи, то и дело менялись адреса, артистка по-прежнему получала много писем. Самые интересные из них Любовь Петровна сохранила у себя, да вот – в который раз приходится пожалеть – архив ее пропал. Только благодаря биографам Орловой малая толика переписки была опубликована, поэтому можно услышать голоса, обращенные к ней. Приведем одно из них, напечатанное в книге Ал. Романова. Его написал военный комиссар арсенального гарнизона Рудой в Тбилиси, где гастролировала Любовь Петровна. Он просил ее уточнить дату и время приезда в их часть, с обезоруживающей простотой писал, как личный состав готовится к встрече:

> «Красноармейцы готовят клуб, жены командиров убирают сцену и украшают ее цветами. Красноармеец тов. Нижерадзе, руководитель красноармейского духового оркестра, готовит к встрече с Вами новый марш. Красноармеец тов. Дорохвелидзе готовит хороший букет цветов, который он будет вручать Вам, а красноармеец тов. Гросман уже написал приветственное письмо, которое прочитает с красноармейской сцены и вручит Вам на память».[57]

В сентябре 1943 года Александров получил новое назначение – ему было предписано вернуться в Москву, чтобы возглавить «Мосфильм» в должности художественного руководителя студии. Супруги вернулись в свою квартиру в бывшем Глинищевском

переулке, статус которого повысился – теперь он назывался улицей Немировича-Данченко в честь одного из ее учителей, скончавшегося несколько месяцев назад – 25 апреля. Хотя у Владимира Ивановича был преклонный возраст, 84 года, однако он держался молодцом, не любил, когда его поддерживали под руку или подсаживали в машину. Как-то пошел один на балет в филиал Большого театра. Не через главный – через служебный вход. Где-то на плохо освещенной лестнице он споткнулся, упал и сильно ушибся. Через несколько дней один из создателей МХАТа умер.

В Москве Орлова и Александров с головой окунулись в работу. На «Мосфильм» начинали возвращаться из эвакуации творческие коллективы, и художественному руководителю требовалось следить за всеми готовящимися фильмами. Это «Кутузов», «Нашествие», «Зоя», «В шесть часов вечера после войны», «Здравствуй, Москва!». Один из александровских учеников К. Юдин завершил прерванные войной «Сердца четырех» и теперь ставил «Близнецов». Много сложностей было со второй серией «Ивана Грозного». По иронии судьбы при запуске картины художественным руководителем «Мосфильма» был Эйзенштейн, а при выпуске – его бывший оруженосец Александров. Однако сейчас между ними были натянутые отношения. Сергей Михайлович был сильно обижен, можно даже сказать, разозлен тем, что соратник пустился в самостоятельное плавание… Тем не менее Григорий Васильевич помог картине бывшего шефа избежать ряд опасностей при прохождении через цензуру.

Как и у мужа, в Москве жизнь Любови Петровны тоже не стала спокойнее. Наоборот – если раньше ареал ее гастрольной деятельности был в какой-то степени ограничен южным регионом, то сейчас площадкой для нее стала вся страна. Приходилось ездить на дальние расстояния, поэтому нагрузка увеличилась.

В конце 1944-го произошло большое несчастье – вскоре после возвращения из эвакуации, в возрасте 77 лет скончалась Евгения Николаевна. Орлова очень любила свою мать, и эта потеря выбила артистку из колеи, сделала мрачной и раздражительной. Всякое общение стало для нее в тягость. Однако на людях она старалась не показывать траурное настроение, к тому же работа в известной мере отвлекала от тягостных мыслей.

Любовь Петровна выступала практически на всех фронтах: под Минском и Киевом, Орлом и Белгородом, Харьковом и Курском. И так до последнего дня войны. Когда Красная армия освобождала европейские страны, их сопровождали актерские

фронтовые бригады, в которых состояла и Любовь Петровна. Поскольку передвижение было связано со многими сложностями, артистам оформляли необходимые документы. В книге Н. Голиковой приводится текст удостоверения: «Предъявитель сего полковник административной службы Орлова Любовь Петровна является представителем Комитета по делам кинематографии и командируется в город Берлин, в войска для выполнения специального задания. Начальникам армий, военным комендантам оказывать полковнику Орловой Л. П. всяческое содействие в выполнении возложенного на нее задания. Начальник тыла Народного комиссариата Обороны СССР».[58]

Строго говоря, в то время должность «главного тыловика», которую занимал генерал армии А. В. Хрулев, называлась иначе – начальник Главного управления тыла Красной армии (с 1946 года – начальник тыла Вооруженных сил СССР). К тому же во всех других документах, которые мне удалось посмотреть, Орлова везде проходит как невоеннообязанная. Поэтому можно предположить, что такая справка была выписана артистке формально. И все равно, ее полковничье звание было для советских артистов явлением уникальным, подчеркивающим первенство Орловой в отечественном киноискусстве, на которое пока что никто не посягал.

Глава 14
Дистиллированная «Весна»

Что-то физики в почете.
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
Дело в мировом законе.

Борис Слуцкий. Физики и лирики

В жизни страны наступила счастливая светлая пора, которая оказалась слишком короткой, – послепобедная эйфория. Несмотря на саднящую душу память о погибших, на полуголодное существование в стесненных жилищных условиях, у людей появилась надежда на будущее, на постепенное улучшение жизни. Осталось еще немного потерпеть – нужно ликвидировать последствия войны, восстановить разрушенные предприятия, построить новые дома, работать, лечить инвалидов, растить детей.

В своей последней работе «Глазами человека моего поколения» Константин Симонов писал: «Как я помню, и в конце войны, и сразу после нее, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто, двигающее нас в сторону либерализации, что ли, – не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, – послабления, большей простоты и легкости общения с интеллигенцией хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника. Кому-то казалось, что общение с иностранными корреспондентами, довольно широкое во время войны, будет непредосудительным и после войны, что будет много взаимных поездок, что будет много американских картин – и не тех трофейных, что привезены из Германии, а и новых – в общем, существовала атмосфера некой идеологической радужности, в чем-то очень не совпадавшая с тем тяжким материальным положением, в котором оказалась страна, особенно в сорок шестом году, после неурожая».[59]

С окончанием войны у Любови Петровны прекратились изнурительные поездки. Теперь уже не поступают предписания с выездами во фронтовые бригады, теперь можно работать, как и прежде, сниматься, играть. К тому времени Орлову среди

киношников, да и среди зрителей, считали актрисой одного режиссера – Александрова. Другие «мастера экрана» так свыклись с этой мыслью, что предложениями ее не засыпали. Почти наверняка знали – откажется. Похожие ситуации уже стали нормой – Марина Ладынина, Тамара Макарова и Елена Кузьмина тоже снимались только у своих мужей. Из «бунтов» против семейственности в искусстве истории известен только один – театральный, когда Мария Бабанова не захотела участвовать в спектакле по пьесе Федора Кнорре «Встреча в темноте». Сказала: «Как же так – муж написал, а я буду играть. Неудобно».

Орлову такое положение вещей вполне устраивало. Самая страшная ситуация для актера, когда его никуда не зовут. Лучше иметь одну гарантированную главную роль и сниматься раз в два года, чем жить по принципу «сегодня густо, а завтра пусто». «Без семьи» у каждого, самого большого актера, может случиться такая полоса – после наслаивающихся одно на другое предложений вдруг неожиданно наступит спад, перестанут приглашать, и останешься на бобах. Тем более что сейчас в кино наступило мужское время – героическое. Поэтому в фаворе находятся Борис Андреев и Павел Кадочников, Евгений Самойлов и Владимир Дружников, Николай Крючков и Михаил Кузнецов. Она же из-за войны практически выпала из кинопроцесса, хотя ее имя по-прежнему входит в обойму избранных – при случае упоминают в числе ведущих киноартисток страны, просят подмахнуть для солидности какие-либо групповые письма. Работать она готова – руки чешутся, есть еще порох в пороховницах.

Первую автобиографию Орлова заканчивает сообщением о том, что она собирается сниматься в фильме «Весна»:

> «Я буду играть двойников: женщин, внешне похожих друг на друга, но с совершенно разными характерами. В роли актрисы я хочу использовать свои возможности в плане пения, танца и умения играть на рояле. В образе ученой я попытаюсь найти качества советской женщины, которые подсказывает мне жизнь, наблюдения за прообразами моей героини.
>
> Моя героиня-ученая по ходу съемок делает в кадре очень сложный опыт со взрывчаткой. Опыт сопровождается взрывом. Если этот взрыв пройдет благополучно (я хочу это суметь), в недалеком будущем зритель увидит меня в новой роли».[60]

Выше говорилось, что мысль об этом фильме зародилась у Александрова перед самой войной, когда он увидел программу московского мюзик-холла «Звезда экрана». Тогда же он связался с

авторами спектакля, эстрадными драматургами Александром Раскиным и Морисом Слободским, чтобы привлечь их к работе над киносценарием. Тот уже был практически закончен, когда война спутала все карты. Правда, в 1941-м альянс с сатириками не прервался – Григорий Васильевич привлек их к сочинению интермедий для боевого киносборника с участием Орловой. Потом он почти на два года уехал из Москвы. Теперь же, после победы, можно было вернуться к прерванной работе.

Несмотря на то, что Александров являлся художественным руководителем «Мосфильма», сценарий комедии, получившей ставшее окончательным название «Весна» (перед этим было приторно-слащавое «Волшебные грезы»), встретил на своем пути многочисленные бюрократические рогатки. То и дело на студии собирались художественные советы, которые обращали внимание авторов на всякие недочеты – аполитичность, безыдейность, отсутствие примет современности. Сценарий приходилось латать на ходу, однако на следующем обсуждении находились новые недостатки, и опять требовалась доработка… Восемь раз пришлось менять главной героине, профессору физики, научную специализацию. Цензоры боялись, как бы в фильме не проскользнули намеки на ведущиеся в стране секретные разработки, как бы не сделать драгоценный подарок западной разведке, для которой из всех источников информации важнейшим является кино. Семь вариантов сценария было представлено руководству, прежде чем его с грехом пополам утвердили и можно было приступать к съемкам.

Поскольку в картине рассказывалось о создании художественного фильма, большая часть действия происходила на киностудии. По логике вещей можно снимать «не отходя от кассы» – у себя на работе. Однако «Мосфильм» еще не функционировал в полную силу, не все оборудование было возвращено из эвакуации. Поэтому договорились с чехословацкими коллегами, что часть съемок будет проводиться на пражской комфортабельной киностудии «Баррандов-фильм», по техническому оснащению и производственным площадям одной из самых мощных в Европе. Это было международное сотрудничество из разряда тех, о которых упоминал Симонов.

Слух о том, что Александров собирается снимать новую комедию, быстро распространился в актерской среде. Многие артисты, соскучившиеся за время войны по нормальной работе, мечтали сняться в этом фильме. Любовь Петровна была рада, что одним из партнеров будет «мой добрый Фей» – Раневская. Они познакомились, когда Фаина Георгиевна снималась в «Пышке», а Орлову только утвердили на роль Анюты в «Веселых ребятах». В

музыкальную картину вбухали столько средств, что остальные снимающиеся фильмы поневоле очутились на голодном пайке, и Раневская до сих пор шутливо пеняла Орловой за то, что по ее милости «Пышку» пришлось делать немой. Сейчас Фаина Георгиевна работала в театре Революции.

Очень старалась попасть в «Весну» Рина Зеленая. Она была большой поклонницей творчества Орловой, когда-то мечтала играть вместе с ней. Это удалось в «Светлом пути» – Рина Васильевна играла секретаршу директора фабрики. Понравилось. Сейчас, встретившись на студии, уговаривала Александрова дать ей роль.

– Рина, у меня там нет женских ролей, – сказал он.

– Тогда дайте мужскую.

– Ее выбросили.

Действительно, в первых вариантах сценария была перешедшая из пьесы эпизодическая роль гримера, которую позже вычеркнули. Напористая Рина Васильевна умудрилась добиться, чтобы эту роль не только восстановили, но и сделали женской.

После перерыва, вызванного войной, вновь был призван под «александровские» знамена Исаак Дунаевский. В 1945 году этот ленинградец стал москвичом – получил квартиру на Кутузовском проспекте.

Наверное, рассказывая о фильмах, в которых блистала Любовь Орлова, следовало бы больше говорить о композиторе Дунаевском. Благодаря музыке Исаака Осиповича картины приобретали такую степень добротности, которую невозможно переоценить. Прошли годы, александровские комедии во многом устарели, анахронизмом выглядят разные постановочные куншткюки и операторские находки, картины можно смотреть лишь в отрывках, целиком выдержать уже трудно. Только музыка, как звучала, так и звучит по-прежнему, живет своей самостоятельной жизнью. Многие до сих пор знают слова песен, и звучат они то по радио, то на концертных подмостках, то в хмельном деревенском застолье.

Дунаевский тоже поехал в Чехословакию. Он впервые оказался за границей, был радостно возбужден, ко всему присматривался, все внове, все интересно, во всем видит экзотику. Съездил даже в Австрию, поклониться могиле великого Бетховена.

На радостях Исаак Осипович забыл о всякой осторожности и согласился дать интервью корреспонденту какой-то пражской газеты. Это оказалось чревато для него неприятными последствиями, произошедшими по двум причинам: во-первых, политическая позиция газеты оказалась не совсем приемлемой

для советских идеологов; во-вторых, композитор не спросил разрешения на интервью у советского посольства, что вообще не лезло ни в какие ворота. Подобная опрометчивость ему горько откликнется. Но это будет позже и на родине, сейчас же, в мае 1946 года, находясь «под каштанами Праги», композитор об этих напастях еще не подозревает. Тем более что, как опять же писал К. Симонов, общение с иностранными корреспондентами многим тогда казалось непредосудительным.

Главную мужскую роль в «Весне» играл Николай Черкасов, совершенно ошалевший от сталинских нападок на вторую серию «Ивана Грозного», где он исполнял заглавную роль, и с удовольствием уехавший в Чехословакию. Для Орловой он родственная душа – есть общие знакомые, которые много значат в ее жизни. В юности Николай Константинович был статистом Мариинского театра, часто участвовал в спектаклях, где пел находящийся в зените славы Шаляпин, общался с великим певцом. Вспоминал о своем первом выходе на сцену в «Борисе Годунове», в массовке, в костюме боярина. Исай Дворищин, шаляпинский секретарь, напутствовал его: «Следуйте за Федором Ивановичем на шаг от него. Держитесь позади, не наседайте, равняйтесь на соседнего боярина». Знаком Черкасов и с ее любимой преподавательницей актерского мастерства – Телешевой. Увы, летом 1943-го Елизавета Сергеевна скончалась. Именно она порекомендовала Эйзенштейну взять Черкасова на роль Александра Невского. В результате тот получил Сталинскую премию. Во время войны Черкасов тоже был в Алма-Ате, снимался в «Иване Грозном». Только он прибыл туда, когда Любовь Петровна уже уехала в Баку.

Работа небольшой творческой группы в Праге спорилась, а в выходные дни советские кинематографисты бывали на приемах в посольстве, знакомились со страной, ездили по разным городкам, старым замкам, и во время одной из поездок случилась большая неприятность – машина с Орловой, Черкасовым и Александровым попала в сильную аварию. Если режиссер отделался трещиной ключицы, да и ту заметил через несколько дней, то Николай Константинович и Любовь Петровна, у которой ни одна картина не обходилась без травм, угодили в больницу.

Все сотрудники хотели бы проведать Орлову, да она разрешала навещать себя только мужу – не хотела, чтобы ее видели с перебинтованной головой, заклеенными пластырем ссадинами, распухшей губой. «Лечу свои болячки, полученные в автокатастрофе, – писала она 14 июля 1946 года московским друзьям Вильямсам. – Скоро закончим пражские съемки».

Из-за аварии группа «Весны» выбилась из графика. Правда,

благодаря любезности чехословацких коллег отставание частично удалось ликвидировать. В приходившей в себя после войны Чехословакии постепенно все оживало, восстанавливалось, устраивались праздники. В Праге прошел фестиваль советских фильмов, в Марианске-Лазне – I Международный кинофестиваль. Фестиваль в Марианске-Лазне считается предшественником возникшего четырьмя годами позже конкурса в Карловых Барах, но уже тогда, в 1946-м, фильмы демонстрировались в обоих этих курортных городках. По инерции их еще часто называли по-немецки – Мариенбадом и Карлсбадом.

Поскольку группа «Весны» была достаточно представительна, она автоматически превратилась в нашу делегацию и на фестивале советских фильмов, и на международном. Не везти же специально людей из Москвы, когда на месте уже есть именитые режиссер, артисты и операторы. Вот только надолго прерывать съемки нельзя, поэтому участие было ограниченным. Например, фестиваль в Марианске-Лазне проходил с 1 по 18 августа. Советская делегация во главе с Александровым приехала туда через неделю после начала, 8 августа, поздно вечером. На следующий день провела пресс-конференцию. Утром 10 августа Черкасов прочитал лекцию «Работа советского актера в кино и в театре». Днем состоялся показ фильма «Клятва», после чего советская делегация, как положено по протоколу, устроила прием в отеле «Монти». Чтобы сэкономить деньги, вместо 400 человек, намечавшихся фестивальной комиссией, было приглашено 198. Еще более насыщенным оказалось 11 августа – в первой половине дня в городском театре состоялось торжественное заседание, посвященное годовщине чехословацкой кинематографии, оттуда наша делегация отправилась на обед к министру информации. Вечером поехали по извилистой горной дороге в соседние Карловы Вары на демонстрацию еще одного нашего фильма – «Непокоренные». На следующий день, в понедельник, прикоснувшаяся к светской жизни группа вернулась в Прагу и сразу включилась в работу.

Вскоре наши кинематографисты вернулись на родину. После спокойной радостной Чехословакии особенно чувствовалось, что воздух пропитан тревогой, унынием, нагонявшей усталость строгостью. Дело было не во вполне понятной бытовой неустроенности. В прошлом году с жильем и едой было еще хуже, однако настроение у людей было другим, бодрым. Сейчас же атмосфера нерадостная, особенно минорно настроена интеллигенция. Так ведут себя люди, боящиеся, что в лучший час их кто-то обманет.

Дурные предчувствия оправдались. Коммунистическая партия

и ее ЦК во главе с товарищем Сталиным решили приструнить осмелевший после Победы народ. Рассудили так: люди пережили страшную войну. Те, кто остался в живых, на радостях не будут обращать внимание на бытовые неудобства или плохую оплату труда. А некоторые – узкий слой – своими действиями будируют их недовольство. Это те, кто поболтался во время войны за границей, пообщался с союзниками, а теперь уже и сам на Запад поглядывает – мол, у них жизнь как жизнь, а у нас все делается по-уродски, сплошная классовая борьба, непонятно, кого с кем. В первую очередь подобной бесхребетностью грешит интеллигенция: люди искусства и науки.

Первый гром прогремел 14 августа, когда вышло постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». В нем были подвергнуты остракизму некоторые ленинградские писатели, в первую очередь такие «гранды», как Анна Ахматова и Михаил Зощенко. Подобные документы относятся не только к указанным конкретным людям, они относятся ко всем. Образцово-показательная порка устраивалась в назидание остальным, мол, полегче на поворотах, уважаемые товарищи. Будете плохо себя вести, с вами поступим точно так же, а то и покруче.

Следом за писателями Политбюро ЦК ВКП(б) нанесло зубодробительный удар по театральным драматургам. А 4 сентября как следует высекло кинематографистов: на свет божий появилось грозное постановление ЦК ВКП(б) «О кино-фильме „Большая жизнь“». «Издевка над советской действительностью», «фальшиво изображены партийные работники», «искаженное изображение жизни советских людей», «артистам навязали нелепые роли», «незнание предмета», кинематографисты «не изучают дело, за которое берутся». Неприятно резанула глаз фраза, где осуждается «атмосфера семейственности в среде творческих работников».

Вторую серию «Большой жизни» запретили, о чем и было сообщено в финале постановления. Однако в нем были упомянуты и другие фильмы, авторам которых недвусмысленно дали понять, что ими в Кремле тоже очень недовольны. Прежде всего критические залпы направлены на вторую серию «Ивана Грозного». Причина заключалась в расхождении взглядов: режиссер Эйзенштейн показал опричнину реакционной силой. Сталину же хотелось оправдать ее необходимость, считать прогрессивной и целесообразной. «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма „Иван Грозный“ обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов,

наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета», – говорилось в постановлении. Совершенно ясно, что картину придется переделывать. Только хотелось бы учесть все замечания и получить их из первых рук. Эйзенштейн пожелал обсудить эти проблемы непосредственно со Сталиным. О том, чтобы отрицать право и возможности вождя оценивать фильмы, даже заикнуться нельзя. Сказать об этом усатому тирану в свое время отважилась в письме только жена Мейерхольда Зинаида Райх, после чего была зверски убита.

Среди большого количества глупостей про Любовь Петровну, опубликованных после кончины актрисы, появились откровения бывшей жены внука Александрова и его приятеля, то бишь людей, которые Орлову знали в лучшем случае как кинозрители и дома у нее отродясь не бывали. Тем не менее эти «знатоки» утверждали, что между артисткой и Сталиным «возникли какие-то странные дружеские отношения. Они могли разговаривать целый час по телефону, причем в это время Сталина ждали дела». Поскольку эти двое и к Сталину не были вхожи, остается предполагать, что они занимаются выдумками. Однако при чтении записей сталинских бесед иной раз кажется, будто тому действительно делать нечего и он часами может болтать по телефону. Наверное, ни один правитель в мире не уделял столько времени разговорам о книгах и кино. «Во всяком случае, он ничего так не программировал – последовательно и планомерно, – как будущие кинофильмы, – утверждает в своих мемуарах К. Симонов, – и программа эта была связана с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти всегда, если не всегда, историческими».[61]

Двадцать четвертого февраля 1947 года Сталин принял в своем кабинете режиссера С. Эйзенштейна и исполнителя роли Ивана Грозного Н. Черкасова. Им было назначено явиться в Кремль на ночь глядя – к 23 часам. Кроме лучшего друга советских кинематографистов на беседе присутствовали два «искусствоведа в штатском» – Жданов и Молотов.

На следующий день режиссер и артист подробно пересказали знакомому журналисту содержание состоявшейся двухчасовой беседы. Запись этого спектакля театра абсурда приведена в книге Г. Марьямова «Кремлевский цензор». Среди прочего разговор коснулся и готовящейся «Весны» – Жданов поинтересовался ходом ее съемок.

«Черкасов. Скоро заканчиваем. К весне – «Весну»

выпустим.

Жданов говорит, что ему материал «Весны» очень понравился. Очень хорошо играет артистка Орлова.

Черкасов. Очень хорошо играет артист Плятт.

Жданов. А как играет Раневская! (И замахал руками.)

Черкасов. Я себе позволил первый раз в жизни выступить в картине без бороды, без усов, без мантии, без грима. Играя режиссера, я немножко стыжусь своего вида, и мне хочется укрыться моим характером. Роль – очень ответственная, так как я должен показать советского режиссера, и все наши режиссеры волнуются: как будет показан советский режиссер?

Молотов. И вот тут Черкасов сведет счеты со всеми режиссерами!

Когда картина «Весна» подвергалась большим сомнениям, Черкасов, прочитав в газете «Советское искусство» редакционную статью по поводу «Весны», решил, что картина уже запрещена. И тогда Жданов сказал: «Черкасов видит, что подготовка 'Весны' погибла, и начал браться играть дворников!» Затем Жданов неодобрительно говорит о критическом шуме, который поднят вокруг «Весны».

Сталин интересуется, как играет артистка Орлова. Он одобрительно отзывается о ней как об актрисе.

Черкасов говорит, что это – актриса большой работоспособности и таланта.

Жданов. Орлова играет хорошо. И все вспоминают «Волгу-Волгу» и роль почтальона Стрелки в исполнении Орловой».[62]

Тут, очевидно, требуются два пояснения. Н. Черкасов сыграл в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Во имя жизни» не дворника, а сторожа. Это картина о молодых врачах, вернувшихся с фронта и занявшихся научной работой. Режиссеры сняли ее на «Ленфильме» в фантастически короткий срок – за три месяца. Что касается редакционной статьи в газете «Советское искусство», то скорее всего имелась в виду опубликованная 31 августа 1946 года статья под названием «Ликвидировать отставание съемочных групп». В частности, там был и такой пассаж: «Картина „Весна“ (студия Мосфильм, режиссер Г.Александров), начатая производством в первом полугодии 1945 г., по плану намечалась к сдаче 15 июня 1946 г. Но съемочный коллектив, во главе с режиссером Г. Александровым, безответственно относится к своим обязанностям. Несмотря на то, что группа работает сейчас

в отличных технических условиях и что уже затрачены большие государственные средства, организация труда не налажена, съемки идут вне графика, непродуктивно. Положение в съемочной группе „Весны“ вызывает серьезные опасения, а режиссер Г. Александров беззаботно разбазаривает драгоценное время».

Кстати, за полтора месяца до появления этой статьи, 19 июля, кому-то вольно было включить выбившегося из графика Александрова в состав коллегии Министерства кинематографии СССР. Так что теперь драгоценное время ему приходилось разбазаривать еще больше – на совещаниях.

По заведенному порядку даже незаконченные фильмы просматривались представителями вышестоящих организаций, которые были наделены контролирующими функциями. «Весну» везде разносили в пух и прах. Писательница и киновед Елена Долгопят обнаружила в архивах проект постановления художественного совета Министерства кинематографии СССР. Он был написан после просмотра трех четвертей фильма. Более зубодробительный текст сложно представить. Одна фраза грознее другой – все порочно в этой картине, яркий пример аполитичности и безыдейности, три сферы советской жизни – наука, театр и кино – показаны донельзя фальшиво.

> «В качестве главного героя картины фигурирует ученая Никитина (актриса Л. П. Орлова), которая изображается в виде сознательной затворницы, отгородившейся каменной стеной от всех проявлений жизни, для чего у нее даже окна задвинуты шкафами и специальными ставнями, а лампы завернуты в пыльные тряпки. Это буржуазное представление об отрешенности ученого от жизни не имеет ничего общего с советским типом ученого…
>
> Столь же фальшиво изображается в картине и быт советской киноиндустрии, которая представлена в виде стилизованной копии американских голливудских образцов. Основным содержанием жизни советского кинематографического (?) оказалась косметика: выщипывание бровей, исправление ресниц, обработка носа и кожи, наклеивание искусственных губ и т. п. Причем все это делается всерьез десятками специалистов при помощи великолепных и сложных машин. Никакого идейного, никакого конкретного содержания режиссер картины в деятельности киностудии не обнаружил. Все эпизоды киностудии могут быть без малейших

> изменений перенесены в любую американскую картину о нравах Голливуда. Между тем, именно эта пошлая американизированная среда, якобы изображающая советскую киноиндустрию, производит в ученой Никитиной полный душевный переворот, к которому авторы относятся сочувственно».[63]

Там еще много чего написано. Вывод после столь негодующих слов напрашивается сам собой – съемки «Весны» нужно прекратить. Приходится только удивляться, как Александров сумел, преодолев брюзжание вышестоящих инстанций, довести работу до конца. 2 июля 1947 года картина вышла на экраны.

Можно считать, что «Весна» – это фильм о создании фильма, одно из первых обращений кинематографистов к «внутрицеховым» реалиям. В Москве живут две женщины, настолько похожие друг на друга, что их легко спутать: физик Ирина Никитина и опереточная артистка Вера Шатрова. Режиссер Громов ставит художественную картину «Ученая», прототипом героини которой является директор «Института солнца» Никитина. Режиссер с ней не знаком, он совершенно не знает специфику деятельности научных сотрудников. Громов представляет их себе людьми не от мира сего, книжными червями, которым чужды все радости жизни. По его мнению, эти сухари ничего не видят, кроме своих формул. Профессор Никитина – так та вообще «сушеная акула» (в пьесе ее к тому же обзывали «ледяной сосулькой» и «таблицей логарифмов в юбке»). Такие поверхностные взгляды грозят привести к появлению развесистой клюквы.

Случайно обнаружив их неимоверное внешнее сходство, режиссер пригласил Шатрову провести пробы на роль Никитиной. Как назло, на то же самое время назначена генеральная репетиция оперетты, где Вера играет главную роль. Терять ее, что обязательно произойдет, если она не явится в театр, Шатровой очень обидно. В отчаянии артистка просит ученую заменить ее на киностудии. Та сначала отказывается, но узнав, что ученую хотят показать «синим чулком», соглашается.

Дальнейшее ясно: ученую принимают за артистку, артистку – за ученую, задают ей вопросы на научные темы. Идут забавные сцены, потом все выясняется. После ряда комедийных передряг Никитина стала женственнее и нашла свою большую любовь – режиссера. В свою очередь он, вплотную столкнувшись с новым для себя миром науки, догадался, что для создания настоящего произведения искусства, способного увлечь зрителей, необходимо досконально изучать действительность. Вера Шатрова тоже не

осталась внакладе – общаясь с учеными, она существенно поумнела.

Это голая схема фильма. Чтобы получить «добро» на съемки, требовалось объяснить сверхзадачу произведения. С большой натяжкой можно считать, что в «Весне» затронута тема о связи искусства с жизнью, о задачах передовой советской науки, которая, в отличие от буржуазной, заставляет силы природы служить на благо человечества.

Благожелательно настроенные критики писали, что в сценарии использована классическая схема двойников. С таким же успехом ее можно назвать банальной и шаблонной: путаница с близнецами со времен царя Гороха кочевала из одной книги в другую, из пьесы в пьесу. Трудно перечислить, сколько комических сюжетов держится на внешнем сходстве родных братьев или сестер. В кино подобные ситуации встречались тоже. Однако нынешнее состояние кинотехники позволяет преподнести двойников особенно эффектно.

В пьесе «Звезда экрана» имеется авторское предуведомление: «Роли Никитиной и Шатровой исполняются одной актрисой», то есть на сцене эти персонажи не встречаются. На экране же ученая и артистка встретятся, будут разговаривать друг с другом. Это затрудняет работу единственной исполнительницы, Орловой, но и делает ее более увлекательной. В «Весне» Любовь Петровна сыграла и авторитетную ученую, представительницу интеллектуальной элиты, и молоденькую, способную артистку музыкального театра. Последняя ипостась ей хорошо знакома: семь лет, проведенных в Музыкальной студии Немировича-Данченко, многому научили.

Без преувеличения можно сказать, что в «Весне» Орлова продемонстрировала свой многогранный талант. Здесь пришлось использовать весь арсенал способностей: она зажигательно танцует, проникновенно поет, виртуозно ведет диалоги сама с собой. Диалоги Никитиной и Шатровой, когда те одновременно находятся в кадре, производили на зрителей «докомпьютерной эры» ошеломляющее впечатление. Вот так фокус – артистка встречается и разговаривает сама с собой!

Легко представить, с каким удовольствием готовил съемки этих эпизодов технически подкованный Александров, как он потирал руки в предвкушении эффектных кадров. Однако для Любови Петровны подобные трюки являлись дополнительной нагрузкой. При съемках таких сцен ее «партнером» был голос второй героини, записанный на пленку. Это с ним она разговаривала, будучи то Никитиной, то Шатровой. Естественно, не видя собеседницу. Для «блуждающей маски» артистка

снималась на фоне белого полотна. В других случаях плотная шторка на объективе киноаппарата закрывала половину кадра, разрезая его по вертикали, Орлова снималась на другой половине. Снявшись в одной роли, ученой или актрисы, Любовь Петровна переодевалась и перегримировывалась. Пленка перематывалась назад, теперь снималось изображение для ранее закрытой части кадра. Артистке нужно смотреть точно туда, где якобы сидит ее собеседница. И главное при этом – ни в коем случае не попасть в закрытую шторкой зону, иначе попавшая часть оказалась бы «отрезанной». В шутливом финале режиссер частично показал зрителям свою «творческую кухню».

Техническую работу Орлова тоже выполнила с блеском. Однако зрителей покоряла игра красавицы-артистки, а не умение «раздваиваться» на экране.

«Большую творческую победу одержала артистка Любовь Орлова, – писал в газетной рецензии известный прозаик Лев Кассиль. – На ее долю выпала очень трудная работа. Она играет двойников – Никитину и Шатрову, людей внутренне очень несхожих, но по внешности совершенно одинаковых. Как трудно было найти для каждого образа отличительные черты, характерные нюансы, разработать манеры, стиль, особенности и повадки профессора и актрисы. И если в образе Шатровой мы узнаем Орлову, вспоминая ее по прежним популярным фильмам, то, играя профессора Никитину, она предстает перед нами совсем в новом свете. В этой роли Орлова проявила себя настоящей характерной актрисой».[64]

Возможно, другую артистку публика не приняла бы в таких больших дозах. Однако, соскучившись по своей любимице, зрители после семилетнего перерыва встретили ее с восторгом. Все недостатки фильма благодаря задушевности Орловой отошли на задний план. «Весна» сделалась для того времени культовым фильмом.

«Вот и я сподобился: поглядел Вашу „Весну“, – писал 11 июля Александрову сценарист одного из его предыдущих фильмов Виктор Ардов. – Воистину – это весна для нашего жанра, и для зрителей, и для Вас – участников фильма. Любови Петровне скажите, что я все время на нее облизывался – очень хороша. Считаю, что лучше комплимента артистке сказать нельзя. Надеюсь, как мужчина Вы меня понимаете».[65]

По «гамбургскому счету» картина не более чем милая безделушка. Однако наши люди, способные восстановить по коротким цитатам, приводимым в разоблачительных статьях о буржуазной науке, суть любого, самого сложного философского учения, умудрялись находить в ней такой глубокий смысл, о

котором авторы наверняка не догадывались. Некоторые увязывали шаблонный сюжетный прием с темой двойничества у Гоголя и Достоевского. В упоминаемой выше публикации Елены Долгопят приводится курьезное письмо молодого сталинградского учителя, который пишет, что благодаря «Весне» понял все благородство коммунистической идеологии. Ведь только в социалистическом обществе люди духовно похожи один на другого: «… инженер похож на артиста, педагог на чабана, чабан на члена бюро ЦК. Я говорю о духовной стороне этого вопроса. В Советском государстве – люди-двойники. Вот идея Вашего фильма, она доступна, драматически, вернее, композиционно ясна».[66]

В октябре Любовь Петровна в составе советской делегации отправилась в Венецию – на VIII Международный кинофестиваль. Кроме нее в делегации еще четыре человека: пылкая красавица Нато Вачнадзе, давно не игравшая в кино заметных ролей и непонятно за какие заслуги посланная в Италию, Александров и два функционера из Министерства кинематографии. Месяц в Венеции провели на славу – к удивлению обслуживающего персонала набили холодильник привезенными банками красной икры, устраивали вечеринки для иностранцев, сами ходили по приемам. Вокруг приветливые лица, нашим светская жизнь в новинку, все интересно, да вот почувствовали на себе дыхание начавшейся холодной войны. На одном из приемов правительственный руководитель итальянской кинематографии Андреотти сфотографировался под руку с Любовью Петровной. А на следующий день премьер-министр де Гаспери выступал с антисоветской речью. Фотография же киношного министра должна была появиться в газете. В последний момент Андреотти позвонил в редакцию, хотел ее снять, да было поздно менять клише. Номер уже готов, вот-вот начнут печатать. Насилу уговорил исправить хотя бы подпись под снимком. Это одолжение сделали, поставив: «Андреотти беседует с киноактрисой Мартой Эггерт».

Вот так пресса относилась к людям, прибывшим из-за «железного занавеса». Однако при личном общении красавица Орлова покоряла всех собеседников. Она всегда одета с большим вкусом, у нее безукоризненные манеры. Поэтому Любовь Петровна была своей на любом официальном мероприятии. Она прекрасно понимала, что ее считают лучшей представительницей советского искусства, и добросовестно исполняла роль образцовой гражданки СССР, патриотки своей родины. Отвечала на вопросы иностранных журналистов очень лояльно, учтя досадный прокол Дунаевского в Чехословакии. Когда в Венеции

ее спросили, преподносят ли советским кинозвездам подарки, Орлова полушутя-полусерьезно рассказала произошедшую в Челябинске историю с рекордным поршневым кольцом.

Политика сама по себе, искусство тоже само по себе. В авторитетном конкурсе участвовали фильмы 13 стран, в том числе несколько американских, и голливудские продюсеры держались в Венеции уверенно, надеялись на успех. Однако первая премия была присуждена советской «Весне» – «за новаторство в режиссерском искусстве и оригинальность сюжета» (все-таки путаница с двойниками кому-то показалась оригинальной!). Приз за лучшую женскую роль достался двум артисткам – его разделили между Орловой и шведкой Ингрид Бергман – той самой, которая через год по итогам опроса газеты «Дейли верайети» будет признана лучшей актрисой звукового кино. В немом кинематографе лидером была названа Грета Гарбо.

Участие в кинофестивале предполагало знакомство со страной – прогулки по городу, экскурсии по памятным местам Средневековья, посещение стекольных мастерских на острове Мурано. Была и поездка в Рим. Возвращались же супруги через Париж, где Орлова дала концерт в зале Плейель, и Берлин.

В новогоднем номере «Крокодила» безымянный автор разразился комплиментарной эпиграммой:

> В тот год весенняя погода
> Стояла долго (смущена
> Была сим казусом природа):
> Весь год успешно шла «Весна».

Девять лет назад, в финале «Светлого пути», режиссер во всем блеске представил зрителям вернувшуюся из Парижа, со Всемирной выставки, вдохновенную скульптуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Сама Вера Игнатьевна по этому поводу шутила: «Не часто рабочий и колхозница удостаиваются чести сняться вместе со знаменитой Орловой».

Режиссеру, как и большинству людей, искренне нравился этот монумент, он расхваливал его при всяком удобном случае. Больше того – будучи художественным руководителем «Мосфильма», Александров инициировал создание эмблемы студии, и благодаря его стараниям в качестве таковой было принято изображение мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница».

В фильме «Весна» нет политического ангажирования, он рассказывает о людях творческой, элитарной профессии, представителях интеллигенции. Словно опасаясь обвинений в

игнорировании рабочего класса и колхозного крестьянства, именно в этой картине впервые на экранах в качестве эмблемы киностудии «Мосфильм» появилась скульптура Мухиной.

Глава 15
Ответы без вопросов

Чего боялся ты, герой?
О чем душа твоя кричала?
Жизнь, описавши круг второй,
Пошла по третьему, сначала.

Дмитрий Быков. Поэма повтора

Жизнь Орловой распадается на три периода с легко различимыми хронологическими границами между ними. Первый – до кино; второй – интенсивное участие в кинопроцессе, приведшее к созданию знаменитых ролей, и рубежами этого прославившего ее этапа служат комедии «Веселые ребята» и «Весна». Последний период знаменуется в основном работой на драматической сцене.

Пятого ноября 1947 года был подписан указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении почетных званий большой – 159 человек – группе деятелей искусства. Отныне Орлова стала народной артисткой республики. В наградном списке она представлена как «артистка театра имени Моссовета», что удивило многих почитателей звезды экрана, особенно иногородних.

Получилось это таким образом. На съемки «Весны» Александров пригласил режиссером по работе с актерами Ирину Сергеевну Анисимову-Вульф. Человек театра, прекрасный специалист, во время войны она оказалась в эвакуации в Ташкенте и там, видя, какие мощные актерские силы простаивают без дела, решила организовать театр киноактеров. Энергии Ирине Сергеевне было не занимать – она ходила к директору ташкентской студии, к руководителям республики, подключила Москву. В конце концов театру выделили игровую площадку, где были поставлены два спектакля: «Без вины виноватые» и «Жди меня». Оба были замечены, после войны труппу перевели в Москву, и в результате возникла Государственная студия киноактера, название которой позже изменилось на Театр киноактера. Из-за чехарды в руководстве большими достижениями коллектив похвастать не мог, но поскольку там играли известные по фильмам артисты, сборы худо-бедно делал. Штатные артисты студии «Мосфильм», в том числе и Орлова, официально считались артистами этого театра.

Интеллигентная, образованная, не без налета экстравагантности, Анисимова-Вульф стала одной из заметных фигур в творческой группе «Весны». Одухотворенная, всегда энергичная, не знавшая усталости и уныния, настолько умная, что не позволяла себе быть подверженной веяниям моды (в худшем смысле этого слова), она казалась попавшей в современность из ушедшей эпохи, например из Серебряного века или даже из пушкинской поры. В свое время Ирина Сергеевна в течение шести лет была женой известного театрального режиссера Юрия Завадского. Они разошлись из-за амурных похождений Юрия Александровича, однако между интеллигентными людьми сохранились более чем нормальные отношения, позволившие им десятки лет тесно сотрудничать.

Сейчас Завадский уже седьмой год был художественным руководителем театра имени Моссовета, а Ирина Сергеевна собиралась работать там очередным режиссером. Артистом этого же театра был снимавшийся в «Весне» Ростислав Янович Плятт. Любовь Петровна подружилась и с Анисимовой-Вульф, и с Пляттом. Они все были люди одного поколения, связанные общими делами, обладавшие схожими нравственными позициями и вкусами. В принципе, Орлова нелегко сходилась с людьми, однако на этот раз между всеми установились приятельские отношения. Ирина Сергеевна собиралась ставить в руководимом бывшим супругом театре спектакль по пьесе К. Симонова «Русский вопрос». Главную мужскую роль там собирался исполнять Плятт, а Любови Петровне она предложила сыграть жену главного героя. Ростислав Янович азартно поддержал такое предложение. Короче говоря, они принялись уговаривать Орлову вступить в труппу драматического театра. Будет работать в коллективе.

Неприятная особенность кино заключается в том, что после съемок каждого фильма людям, работающим над ним, приходится прощаться, что очень грустно. Еще сегодня все вместе, но вот повеяло предчувствием окончания работы: некоторых артистов уже не видно на площадке, а рабочие заранее договариваются об уходе на другой фильм – не простаивать же им без дела. Следующий фильм – это во многом другие люди, новые знакомства, установление деловых и приятельских отношений. Но рано или поздно те съемки тоже закончатся, и снова придется расставаться…

Любовь Петровна прекрасно сознавала две вещи. В глубине души она понимала, что время ее лучезарных молодушек кануло в прошлое, и столь же ясно понимала, что для кино сейчас наступили не лучшие времена. Цензура лютовала, режиссеры в

растерянности не знали, за какую тему браться, картин снималось еще меньше, чем до войны. После Победы неожиданно наступили мрачные времена, народ вел скромное полуголодное существование. В стране ухудшилась криминальная обстановка: постоянно заявляли о себе воровство и бандитизм. Тут уж не до музыкальной эксцентрики. Но даже если бы на такой жанр имелся спрос, нашлось бы в нем место для сегодняшней Орловой? На пороге 50-летия ей уже не с руки играть задорных молоденьких девчонок, с наивным видом победоносно шагающих по жизни. Возраст не тот. Что ж, для экрана не тот, а для сцены – в самый раз.

Лет пять назад московский театр Оперетты приглашал Любовь Петровну сыграть заглавную роль в «Марице», которую ставил Григорий Ярон, однако она отказалась. Сейчас ситуация изменилась: и с ней, а главное – вокруг нее. Просто и доступно написал о том времени в биографии актрисы Дмитрий Щеглов: «Империя остепенялась и матерела. И это была победившая империя. Ей требовался степенный стиль золотых занавесов, протыкающих синеву небоскребов, колонн, подпирающих неизвестно что, добротных костюмов, с бессмысленной важностью сидящих на мавзолейных тушках, неразличимых с расстояния пистолетного выстрела во время майско-ноябрьских парадов. Сталин не писал „Рассветов над Москвой“ и не проектировал здание Театра армии. За него это делали тысячи холуев, прислушивающихся к стареющему организму Хозяина с его желанием греко-римского покоя в остывающих формах».[67]

Для большинства советских людей наступил период раздумий: как жить в условиях разрухи и скудного обеспечения? Как жить в стране, где каждый твой шаг регламентируется массой словно с конвейера сходящих партийных предписаний, играющих роль законов? Нормального человека все эти установки могли довести до белого каления.

Любовь Петровна с ностальгией вспоминала музыкальный театр Немировича-Данченко с регулярными репетициями и выходами на сцену. Пускай даже с дрязгами, конфликтами, ссорами, но предельно простенькими, не носящими антагонистического характера. Там были актерское сообщество, живая реакция зрителей, аплодисменты. Когда-то счастливый случай помог ей устроиться туда хористкой. Сейчас у нее был обширный выбор – такую артистку, кинозвезду первой величины, с восторгом принял бы к себе любой театр. Имя Орловой делало бы большие сборы, любой спектакль с ее участием был бы обречен на успех.

Поговорила на эту тему с мужем. Тут просматривались два

варианта. Можно пойти в захудалый театр и сверкать там. Она звезда, «на нее» всегда будут ходить. Хотя тут имеется реальная опасность – поденщина может засосать артиста, как это случилось, например, с тезкой и однофамильцем Николая Константиновича Черкасова. С блеском сыграв заглавную роль в историческом фильме В. Пудовкина «Суворов», Николай Петрович вырвался из плена безвестности, а потом вернулся в свой окраинный театр имени Баумана возле Елоховской площади и там потерялся из виду. Таких примеров немало.

Орлова предпочла другой вариант – влиться, сначала временно, в труппу успешного театра с большим количеством звезд. Правда, там она будет «одна из», но все-таки не стыдно будет называть место работы. Тем более что, по уверению Анисимовой-Вульф и Плятта, без ролей она не останется. Первая же будет в симоновском «Русском вопросе».

Этот театр с малопривлекательным названием (со временем, правда, к подобным привыкли, ведомственные титулы перешли в разряд нарицательных имен, и теперь говорят просто – Моссовета, Ленсовета, Ленком) с первых лет своего существования отличался оригинальным репертуаром – наибольший удельный вес в нем имели пьесы советских драматургов. Все театральные коллективы обслуживали власть, и театр имени Моссовета не являлся в этом смысле исключением. Очень даже старательно обслуживал. Начиная со своей «Чайки» – пьесы В. Билль-Белоцерковского «Шторм», впервые показанной 8 декабря 1925 года, театр МГСПС – так он назывался первое время, – затем МОСПС, потом имени Моссовета, ставил такое количество советских пьес-агиток, какое другим коллективам и не снилось. Это легко объяснимо – театры, подобно людям, приспосабливались к условиям, старались выжить, крутились каждый по-своему, одни исчезали, появлялись новые. Другими словами, шла элементарная борьба за существование.

Для привлечения зрителей театр Моссовета любил ставить пьесы ранее неопубликованные, то есть неизвестные. Он выжил, был любим руководителями разного уровня, постепенно улучшал «жилищные» условия (Каретный ряд – площадь Журавлева – Триумфальная площадь), в нем работали лучшие артисты своего времени. Многие пьесы ставились «для галочки», для рапорта о выпуске в свет очередного идеологически выдержанного спектакля, большинство из которых являлись однодневками, оставившими след лишь на бумаге. Ныне названия и содержание всех этих поделок типа «Первая весна», «В одном городе», «Шелковое сюзанэ», «Чаша радости», «Честь семьи», «Беспокойная должность», «Большие хлопоты», «Битва в пути» представляют

интерес только для фанатов театральной истории.

Благодаря репертуару с феерически большим количеством советских пьес театр Моссовета мог позволить себе непозволительную для других роскошь – обращаться к русской классике лишь от случая к случаю (тут стреляли редко, да метко – лермонтовский «Маскарад» с Н. Мордвиновым) и более того – уравновесить крен постановками западной драматургии. Здесь всякий раз было снайперское попадание – такие пьесы оставались в афишах много лет.

Во время войны и после нее Константин Симонов являлся одним из самых титулованных авторов, любимцем вождя. Тот без конца осыпал писателя почестями с ног до головы. В 1942 году Симонову была присуждена Сталинская премия за пьесу «Парень из нашего города», в следующем году – за пьесу «Русские люди», через три года – за повесть «Дни и ночи». В 1946-м молодой – ему едва исполнилось тридцать лет – писатель стал заместителем генерального секретаря правления Союза писателей СССР, то есть Александра Фадеева. Буквально через неделю его одновременно назначили главным редактором популярного журнала «Новый мир».

В начале осени 1946 года Симонов был послан с писательской делегацией в Японию и Америку. Подобные командировки предполагали литературную отдачу в той или иной форме, желательно критической направленности. Проще всего было написать путевой очерк, рассказав в нем о проблемах зарубежной жизни, сделав упор на бесящихся с жиру капиталистах и дальнейшем обнищании рабочего класса. Константин Михайлович предпочел прямой публицистике драматургическую и в течение трех недель – уже одно это говорит о недюжинных способностях – написал, по сути дела, заказную пьесу «Русский вопрос», которая в декабре того же года была опубликована в журнале «Звезда».

После известного постановления ЦК обновленная редакция «Звезды» публиковала произведения лояльнейшие из лояльных. Понимали, что сейчас за журналом следят с особенно пристальным вниманием и любая идеологическая промашка чревата катастрофическими последствиями. Сталину новая симоновская пьеса показалась актуальной, и с ней начали носиться как с писаной торбой. Не было крупного города, где бы ее ни собирались ставить. Дело дошло до того, что сам Симонов попросил ограничить ее постановки, не перекармливать зрителей. Случай беспрецедентный в мировой практике. Обычно драматурги спят и видят, чтобы их пьесу поставили как можно больше театров, а тут автор приходит в Комитет по делам

искусств и просит ставить ее пореже. Только драматурга никто слушать не стал, руками замахали – окстись, мол, рады бы, да ничем помочь не можем. Иосифу Виссарионовичу пьеса понравилась. Теперь сколько нужно, столько и будем ставить.

Что же выдающегося таится в этом произведении, за которое Константин Симонов год спустя получит Сталинскую премию первой степени? Кстати, такой же наградой позже будет отмечена быстро сделанная кинорежиссером Михаилом Роммом экранизация «Русского вопроса». Причем эта картина до показа Сталину дважды обсуждалась таким авторитетным органом, как художественный совет союзного Министерства кинематографии. Оба раза «Русский вопрос» нещадно критиковали, в основном за то, что пьеса устарела (съемки начались – года не прошло!), а режиссер ее почти не переделал. Члены худсовета могли надрываться и спорить до хрипоты, авторов это волновало гораздо меньше, чем реакция Иосифа Виссарионовича. Вождю же фильм Ромма понравился, и картине была присуждена Сталинская премия первой степени.

…Владельцы крупной американской газеты хотят послать своего лучшего журналиста Гарри Смита в СССР, чтобы он написал клеветническую книгу под условным названием «Почему русские хотят войны». За такую работу Смиту сулят баснословные деньги. Друзья и невеста советуют Гарри согласиться на столь выгодное предложение. Поддавшись их уговорам, он берет аванс, покупает в рассрочку большой загородный дом, обстановку, машину, женится на Джесси.

Вернувшись через три месяца из СССР, Гарри засел за обещанную книгу. Но он, как порядочный человек, не способен зарабатывать деньги бесчестным путем и пишет совсем не то, что ожидают хозяева газеты. Заказной лжи предпочитает правду. Смит пишет о том, какие русские хорошие люди: миролюбивые, талантливые, искренние, неподкупные. Они вовсе не враги Америки. Советский народ одинаково хорошо относится к представителям всех рас и национальностей.

Как и следовало ожидать, хозяева отказываются публиковать подобную книгу да вдобавок делают так, что другие издатели тоже не хотят ее печатать. В результате бескомпромиссный журналист разорен – у него больше нет дома, машины, и в довершение ко всем неприятностям от него уходит крепившаяся до последнего любимая жена Джесси. Она объясняет под занавес мужу: «Ты мог бы мне сказать, что я не смею бросать тебя в бедности и несчастье, но в бедности и несчастье я буду только еще одним твоим лишним несчастьем. И чем дальше, тем хуже». [68]

Затем следует одна из последних ремарок пьесы: «Джесси делает порывистое движение к нему, но встречается с его взглядом. Он смотрит на нее холодными, остановившимися глазами. И, увидев эти глаза, Джесси резко повертывается (так у автора. – *А.Х.)* и выходит. Смит стоит неподвижно, не меняя позы. Он слушает. Шелест гравия. Машина поворачивает. Гудок. Это она выезжает за ворота. Тишина. Уехала».[69]

Вот такую роль – сначала влюбленной, безмерно счастливой, а затем всего лишившейся молодой женщины предстояло сыграть Орловой на сцене драматического театра.

Четвертого апреля 1947 года в газете «Советское искусство» была опубликована большая рецензия на спектакль «Русский вопрос» в театре им. Ленинского комсомола. В том, что первым поставил пьесу именно этот театр, ничего удивительного нет – Симонов заведовал там репертуарной частью. Джесси у ленкомовцев играла жена Константина Михайловича – Валентина Серова, на тот момент третья по популярности, после Орловой и Ладыниной, блондинка советского кино. Рядом с рецензией напечатана заметка, в которой сообщается, что эту же пьесу в ближайшее время покажут еще четыре московских театра, да не каких-нибудь, а Малый театр, МХАТ, театр имени Моссовета и театр имени Вахтангова. Уже названы исполнители главных ролей во всех готовящихся спектаклях. Джесси соответственно играют Д. Зеркалова, А. Степанова, Л. Орлова, у вахтанговцев две исполнительницы – В. Вагрина и А. Казанская. Конкуренция неслабая, к тому же Серова уже сняла сливки: «Джесси – одна из лучших, а может быть, и лучшая роль артистки В. Серовой. Молодость, внешняя привлекательность, надежда на счастье и в то же время какая-то жизненная усталость – все то, что так скупо и так глубоко показал в этом образе автор, дошло до зрителя в исполнении Серовой».

Да, первой исполнительнице во многих отношениях приходится легче, ведь она в любом случае оригинальна. Даже если логика подсказывает какие-либо очевидные черты характера персонажа, все равно идущих следом критики могут обвинить в копировании чужой работы. Значит, помимо всего прочего, придется учитывать, как играют другие, точнее говоря, некоторые из них. Пьеса шла в таком количестве театров, что невозможно представить: в каждом городе, в Москве – в пяти театрах, в Ленинграде – в трех, тоже ведущих: Пушкинском, БДТ и Театре комедии. Рецензенты захлебывались от восторга – шедевр шедевров, лучшая пьеса года. «Русским вопросом» заинтересовался кинорежиссер Михаил Ромм, собирается экранизировать. А ведь у него хороший вкус.

Вкус-то, может, у Ромма и правда хороший, только в данном случае меньше всего приходилось обращать внимание на эстетические категории. Для оценки профессиональной деятельности в условиях тоталитарного режима, при строгой цензуре, когда художник по рукам и ногам скован в своей работе многими невидимыми цепями, на первое место выходят другие критерии – политические. Поэтому Ромм и выбрал пьесу Симонова; наверное, на общем фоне это не худший вариант. Какая-никакая драматургия там имеется, добротный литературный язык, автор избежал излишнего обличительного пафоса, на что легко было сбиться.

Примерно через месяц после Ленкома состоялась премьера в Малом театре, 16 мая появилась рецензия: «Д. Зеркаловой в роли Джесси лучше других удались сцены, в которых раскрывается стремление этой „грешной“ женщины к чистоте, к семейному счастью. Действительно, веришь, что она „с безумной силой захотела вдруг совсем другой жизни“». Моссоветовская премьера состоялась раньше публикации этой рецензии – первое представление «Русского вопроса» театр показал 6 мая.

В начале пятидесятых годов Любовь Петровна вспоминала: «И еще раз – третий в моей актерской жизни – мне пришлось изображать американскую женщину. На этот раз это было не в кино, а на подмостках театра – театра имени Моссовета в пьесе К. Симонова „Русский вопрос“».[70]

Говоря о двух предыдущих, Орлова имеет в виду циркачку Марион Диксон и разведчицу Джанет Шервуд из «Встречи на Эльбе». Тут есть два «но». Во-первых, хронологически Шервуд появилась перед зрителями, то есть на экранах, позже, чем Джесси. Во-вторых, артистка почему-то постоянно забывает, что ее первой ролью в кино была американка Эллен Гетвуд в юрцевской «Любви Алены». Если же сюда приплюсовать страстное намерение быстро скончавшегося станицынского Театра комедии поставить с Орловой в главной роли пьесу «Мистер Дидс переезжает в большой город», можно сказать, что западнику Александрову удалось сделать из своей жены типичную американку, во всяком случае с точки зрения режиссеров. Поэтому ее появление в «Русском вопросе» выглядело очень органичным.

«В этом спектакле я играла Джесси – женщину, которая выходит замуж за прогрессивного и вначале преуспевающего журналиста Смита и покидает его, когда он, отказавшись служить гнусным целям своих хозяев, теряет работу, состояние, перспективы материального благополучия. На первый взгляд – Джесси продажная женщина, легко покидающая человека, с

которым она было связала судьбу, как только этот человек лишается возможности доставлять ей комфорт – единственную цель ее тщеславной жизни. Конечно, таких женщин и воспитывает буржуазный строй, и я, будучи за границей, сама видывала таких немало. Но чем больше думала я над образом Джесси, тем больше понимала, как в сущности несчастны эти женщины, лишенные истинного богатства – богатства духовного, богатства больших, искренних, высоких стремлений. И почему бы – так думала я – не понимать этого и самой Джесси, которая ведь вовсе не глупа, которая сумела оценить в Смите его высокие качества, его честность и мужество.

Джесси, в момент ее разрыва с мужем, представлялась мне женщиной искалеченной буржуазным строем, лишенной мужества, слишком слабой, чтобы бороться за идеалы Смита, но сознающей высокую ценность этих идеалов. Она понимает, что Смит поступает правильно. Она сочувствует ему, искренне желает ему победить в его трудной борьбе и желает помочь ему. И наряду с этим – видит, что помочь ему она может только одним: тем, что освободит его от заботы о себе. Она считает, что, живя со Смитом, она только свяжет ему руки, затруднит его тяжелую борьбу. И поэтому она уходит. Уходит от любимого мужа, ради его высоких целей отрекаясь от счастья, о котором мечтала: от счастья быть женой Смита, матерью его детей, хозяйкой в его доме…»[71]

Честно говоря, пьеса Симонова настолько прямолинейна, что исключает многообразие трактовок. Как написано, так и нужно играть. Однако Орлова попыталась найти драматургическую глубину там, где ее нет, и изложила свое отношение к роли. Хотя при знакомстве с мотивировками актрисы складывается полное впечатление, что это писала знатная ткачиха Татьяна Морозова из «Светлого пути», а не выходец из дворянской семьи, женщина, сызмальства общавшаяся с Толстым и Шаляпиным:

> «Мне думалось, да и сейчас я так думаю, что женщины капиталистических стран, такие как Джесси, вызывают у моих соотечественниц не только презрение и жалость. И вправду, разве не жалка судьба этих женщин, лишенных истинных ценностей – богатства души, высоких стремлений, мужества, чтобы бороться за то, что признаешь справедливым. В 1948-м, когда был поставлен „Русский вопрос“, на многих сценах Джесси была показана хищницей, заслуживающей презрения. И это дало мне возможность показать ее судьбу с другой точки зрения, с точки зрения советской женщины, живущей

> насыщенной, полноценной жизнью, с огромной высоты своих душевных достоинств, своих огромных духовных сил, глядящей на обездоленную и опустошенную женщину капиталистических стран – не только с презрением, но и с сожалением».[72]

Не будем касаться степени искренности подобного высказывания. Дело заключается в другом. Многие творческие произведения с клеймом «Сделано в СССР» успешно работают до сего времени. Читаются и перечитываются книги, с удовольствием смотрятся фильмы, ставятся пьесы. «Русский вопрос» не входит в золотой фонд нашей драматургии. Эта пьеса не более чем курьез. Хотя с точки зрения композиции, языка персонажей, разработки драматургических ходов все сделано очень профессионально. Симонов может из ничего создать захватывающую ситуацию. Однако пьеса всего лишь выполняла определенные задачи, которые ставились партией в ее выпекаемых, словно на конвейере, программных документах. Партийные установки доводились армией идеологических работников до самых труднодоступных медвежьих углов. Стоило появиться в печати очередному «О мерах по…», как на эту тему начинали трындеть с утра до вечера, пережевывая до тех пор, покуда она не набивала оскомину. Да и потом еще долго не могли угомониться.

Рассказать о коррупции и продажной совести правящих кругов США – это ли не почетная задача советского творца: художника (читай – карикатуриста), писателя (сатирика), драматурга (памфлетиста)? Ведь бороться с подобными негативными явлениями, с «их нравами» можно только обличительным смехом. И непродажные советские авторы, умевшие хорошо чувствовать конъюнктуру, охотно высмеивали и обличали, создавая нужные властям агитки. В благодарность за это власти милостиво осыпали их всевозможными благами, среди которых одним из самых существенных были поездки за границу.

У Орловой в «Русском вопросе» была более понятная зрителям роль – она играла ищущую и страдающую женщину.

…Изящная, в брючках и свитере, Любовь Петровна поднялась из зала на сцену, и вот она уже Джесси, находится в кабинете редактора, подходит к столу, раскладывает на нем бумаги и газетные полосы. Это репетируется начало спектакля: когда откроется занавес, первой, кого увидят зрители, будет именно она.

Раздается звонок телефона, и она произносит первые слова:

– Нет. Мистер Макферсон вернется через четверть часа.

Затем на сцене появляется Михаил Названов, играющий Гульда. Когда-то он был любовником Джесси, прошлое накладывает отпечаток на их отношения…

Несколько раз репетиция прерывалась замечаниями Ирины Сергеевны. Она больше чем кто-либо понимала, почему киноартистке трудно сразу ухватить специфику игры на сцене. В кино съемочный процесс, не соблюдающий хронологическую последовательность событий, другими словами, нарушающий логический ход вещей, предъявляет к актеру специфические требования. В чем-то они легче театральных, в чем-то сложнее. Однако разница для исполнителя на сцене и перед камерой имеется. Любови Петровне с ее фантастическим трудолюбием понадобились считаные недели, чтобы в совершенстве освоить непривычный для нее стиль игры.

Премьера состоялась 6 мая 1947 года. Газеты пестрели одобрительными откликами. Но газета газете рознь – для советского человека, для советского творца важно, что скажет самая главная из них, «Правда». Это будут знать все, кому надо.

«Правда» откликнулась только 29 июня. В большой обстоятельной рецензии был сделан обзор постановок «Русского вопроса» в трех театрах: Малом, имени Моссовета и имени Евг. Вахтангова (с такими сокращениями писались эти названия). В каждом спектакле критики Д. Заславский и Ю. Лукин обнаружили свои плюсы и минусы. Сравнивались исполнители ролей Смита, Боба Мэрфи, Гульда. Что касается Джесси, то вахтанговская не упоминалась совсем, игру Д. Зеркаловой из Малого отметили одной служебной фразой. Зато моссоветовская удостоилась благосклонности правдинских журналистов: «Сложный образ Джесси нашел замечательную исполнительницу в лице Л. Орловой. Это первая роль, сыгранная талантливой актрисой советского кино на театральной сцене, и театр им. Моссовета может порадоваться успеху такой „дебютантки“. Много человечности и очень тонкого мастерства в игре Л. Орловой. Выразительными штрихами раскрывает она психологию женщины, попытавшейся как бы заново начать свою жизнь, найти место в жизни – конечно, в своем, очень узком, ограниченном понимании мира. Теплые краски находит актриса для изображения растущей любви Джесси к Смиту».

Это было свидетельством победы. Наша знаменитая актриса добилась очередного творческого успеха.

Спектакль шел два-три раза в неделю. Для киноартистки нежелательно быть привязанной к театру столь жестким графиком. Для театра же во избежание всяких эксцессов хорошо иметь два состава. Поэтому у Любови Петровны была дублерша –

Этель Марголина. Сама Орлова как исполнительница в «Русском вопросе» работала в театре по трудовому соглашению, официальным «портом приписки» для нее по-прежнему была киностудия. Там с 1933 года лежала ее трудовая книжка, куда в соответствии с изменением административной структуры автоматически заносились новые сведения – актриса киностудии «Мосфильм», с 1945-го – актриса Государственной студии киноактера, с 1949-го – актриса Театра-студии киноактера, в котором она никогда не играла.

Глава 16
Очаровательная шпионка

А если что не так – не наше дело:
как говорится, «Родина велела».

Булат Окуджава. Песенка веселого солдата

Днем в гостиницу позвонил знакомый рижанин и справился о планах супругов на вечер. Хотел пригласить их в гости.

– Нет, сегодня я собираюсь навестить сына, – ответила Любовь Петровна и, почувствовав недоумение собеседника, рассмеялась: – Думаете, у меня нет детей? Ошибаетесь: есть у меня киносын – Джемс.

…Иногда Джемса Паттерсона спрашивали, каким образом он попал в Советский Союз. Между тем он коренной москвич – один из первых чернокожих ребятишек, родившихся в нашей столице.

Вот отец его действительно, можно сказать, попал в Москву случайно. В 1932 году из Америки в СССР приехала группа негритянской молодежи, в числе которых был двадцатидвухлетний выпускник театрального колледжа Ллойд Паттерсон. Планировалось его участие в фильме «Черный и белый», который готовилась снимать студия «Межрабпомфильм». Он пробовался на роль беглого невольника. По ряду причин фильм не состоялся, однако если кто и был этим расстроен, то только не Паттерсон, поскольку в Москве он познакомился с театральной художницей Верой Араловой. Молодые люди полюбили друг друга и вскоре поженились, после чего Ллойд остался в Советском Союзе, принял советское гражданство. Вместе с ним осталась и его мать – Маргарет Глэско.

17 июля 1933 года у молодых супругов родился сын – Джемс. Когда начались съемки «Цирка», мальчику было всего два года. Естественно, у него остались о той поре весьма туманные воспоминания, про съемки он знал лишь из рассказов окружающих. Знал, что сцена, когда на цирковом представлении засыпающего мальчика зрители передают из рук в руки и каждый на своем языке поет ему колыбельную песню, по его вине долго не получалась: от шума и света ребенок все время просыпался и протестовал довольно энергично. Знал, что, когда по ходу действия полагалось реветь, перед ним появлялся игравший злодея Кнейшица Павел Владимирович Массальский, строил ему

страшные гримасы, добиваясь нужной реакции. Если же мальчику надлежало быть веселым, за дело брался Скамейкин – Александр Михайлович Комиссаров, и на лице малыша тотчас появлялась радостная улыбка.

А как вообще Джим оказался на съемочной площадке? Дело в том, что в свое время Вера Аралова работала с Мейерхольдом, который однажды познакомил художницу с Евгением Петровым. Когда он с Ильфом писал сценарий «Цирка», то вспомнил о Вере и ее симпатичном отпрыске.

Отец Джима работал журналистом, был диктором Радиокомитета на иновещании, в американской редакции, являлся членом исполкома МОПРа – Международной организации помощи борцам революции. Паттерсон-старший писал репортажи, выступал на митингах, печатал свои статьи в журнале «Революция и национальности», где страстно бичевал любые проявления расового неравенства, в первую очередь дискриминацию негритянского населения в США. Он дружил со своим земляком, прославленным певцом Полем Робсоном – оба были родом из штата Нью-Джерси.

Высокий, атлетически сложенный Ллойд Паттерсон очень увлекался спортом и не только как болельщик – занимался греблей, играл в баскетбол и теннис. В семье даже сохранилась адресованная в завком справка, в которой говорилось, что «Всесоюзный Совет физической культуры СССР просит освободить Ллойда Паттерсона 21 июля 1932 года к двум часам тридцати минутам как участника показательной игры в бейсбол на стадионе „Динамо“. В СССР такой матч проводится впервые, поэтому просим не задерживать Л. Паттерсона, чтобы не помешать проведению намеченного мероприятия».

Когда Джемсу было семь лет, он поступил в Гнесинское музыкальное училище, занимался в классе виолончели и фортепиано. Однако стать музыкантом ему было не суждено – война нарушила все планы. Ллойд Паттерсон отправил семью – жену и троих сыновей – в Свердловск, сам не эвакуировался, продолжал работать в Радиокомитете. Однажды ночью он попал под бомбежку и был сильно контужен. Последствия контузии оказались трагичными – в 1942 году отец Джемса скончался. Ему еще не было и тридцати двух лет…

Из тех возможных «ста путей и ста дорог», которые, по словам «цирковой» колыбельной, были открыты перед советским ребенком, Джемс выбрал морскую стезю. Впервые увидев море в детском санатории в Евпатории, мальчик сразу самозабвенно полюбил его. Джемс мечтал только о том, чтобы побыстрее вырасти и стать моряком; осенью 1945 года он поступил в

Рижское нахимовское училище. Однако шлейф кинематографической славы долго тянулся за ним: нахимовец Паттерсон по-прежнему получал десятки писем от незнакомых людей, на которые ему помогал отвечать весь класс.

Любовь Петровна знала, что пятнадцатилетний мальчик учится в Рижском нахимовском, и, будучи в столице Латвии, постаралась найти его. Стоило командованию училища узнать, кто разыскивает курсанта Паттерсона, как оно, проявив завидную реакцию, тотчас попросило Любовь Петровну выступить перед нахимовцами. Подобная встреча станет для ребят незабываемым событием!

Актовый зал переполнен. Хотя и трудно усидеть в таком возрасте долго на одном месте, мальчики ведут себя дисциплинированно, не сводят глаз со знаменитой артистки. Она, время от времени поглядывая на сидящего в первом ряду рослого темнокожего паренька, рассказывает о съемках кинофильма «Цирк».

В Риге Орлова и Александров оказались потому, что здесь снималась часть эпизодов нового фильма «Встреча на Эльбе». Остальная натура снималась в Кёнигсберге, год назад ставшем Калининградом. Картина рассказывала о последних днях Второй мировой войны, когда советские солдаты встретились со своими американскими союзниками.

Как это нередко случается в творческих областях, многолетнее шапочное знакомство людей в один прекрасный день приводит к их сотрудничеству. Раньше только раскланивались, а теперь вдруг – соавторы. В данном случае соратниками режиссера стали братья Тур – на самом деле не братья, а соавторы популярных детективов Леонид Тубельский и Петр Рыжей. Работая в «Известиях», они писали положительные рецензии на александровские комедии, при этом всегда без устали хвалили Орлову. До войны Любовь Петровна снималась в фильме «Ошибка инженера Кочина», основой которого послужила пьеса братьев Тур и Льва Шейнина. Сейчас в театре имени Ленинского комсомола пошла новая пьеса этой троицы – «Губернатор провинции». Григорию Васильевичу показалось, что ее можно наполнить политическими обобщениями и перенести на экран.

Сама пьеса по своей публицистичности напоминала «Русский вопрос», там даже имелись текстуальные совпадения. Например, симоновский герой доказывал своей книгой, что русские не хотят войны. В «Губернаторе провинции» один из основных персонажей, немецкий профессор, говорил: «Я хочу мира и тишины. Для себя и для Германии. Мне кажется, что этого хотят и русские – мира,

тишины и демократии».

По художественным достоинствам «Губернатор провинции» уступает «Русскому вопросу». Тот тоже, конечно, не шедевр, но там хотя бы хороший язык, и для Любови Петровны роль побольше; к тому же она, играя Джесси в театре, как говорят, находится в материале. Александрову заманчиво экранизировать эту пьесу. Однако «Русский вопрос» уже снимает другой режиссер – такой же, как и Симонов, сталинский любимец Михаил Ромм. Придется довольствоваться «Губернатором провинции». Авторы с воодушевлением взялись за сценарий и написали его достаточно быстро. Фильм будет называться «Встреча на Эльбе».

Работа над «Встречей» началась с крайне неприятного события, в котором, правда, Орлова играла пассивную роль – произошел разрыв с Дунаевским. Казалось бы, у них сложился прочный творческий союз, работа шла без сбоев. Музыка Исаака Осиповича весьма способствовала успеху всех александровских кинокомедий, в своих концертах Любовь Петровна исполняла его песни, составлявшие львиную долю репертуара артистки. От добра добра не ищут. Ан нет – напуганный довоенными историями с Массом, Эрдманом и Нильсеном Григорий Васильевич, который уже пуще огня боялся недовольства властей предержащих, страшился быть обвиненным в контакте с неблагонадежным элементом и заказал музыку для нового фильма Шостаковичу, только что получившему сталинскую индульгенцию. До этого Дмитрий Дмитриевич еще с тридцатых годов, с тех пор как его оперу «Катерина Измайлова» обозвали «сумбуром вместо музыки», тоже длительное время находился в опале, его исключили из состава профессоров Московской консерватории, произведения не исполняли. Но после загадочного ночного звонка Иосифа Виссарионовича, поинтересовавшегося делами композитора, все изменилось – расторгнутые договоры возобновили, в должностях восстановили (лишь в Московскую консерваторию Шостакович вернуться отказался).

Немилость властей Дунаевский почувствовал сразу после возвращения из Чехословакии. Сначала его без внятного объяснения причин вывели из состава комитета по присуждению Сталинских премий. Затем ему прислали письменное поздравление с тем, что он получил премию за оперетту «Вольный ветер», однако в последний момент Сталин вычеркнул его фамилию из списка лауреатов. Осенью композитора не пустили на Венецианский кинофестиваль, где участвовал фильм с его музыкой. И вот в довершение всего многолетний соавтор отрекается от него, заказав музыку другому. Даже сам

Шостакович удивился такому повороту дела, уверяя режиссера, что Дунаевский сочинит музыку лучше. Однако Григорий Васильевич был неумолим. Причем всю эту комбинацию он провернул, не то что не предупредив Дунаевского, – он даже потом ничего не сказал ему.

В июне Александрову было присвоено звание народного артиста СССР, Исаак Осипович послал ему поздравительную телеграмму (обычно он подписывался «Ваш композитор»), а через считаные дни после этого от третьих лиц узнал потрясающую новость о предательстве. С тех пор Дунаевский до конца жизни не общался с Орловой и Александровым. Хотя порой избежать общения было трудно – их дачи находились поблизости. Трудно, но возможно – избежали. Зато после смерти выдающегося композитора в 1955 году супруги охотно выступали на публичных мероприятиях с воспоминаниями о нем.

Шостакович не случайно пытался отбояриться от этой работы – популярные музыкальные темы у него получались плохо. Он даже попросил своего приятеля, джазового маэстро Александра Цфасмана сочинить эстрадные номера для эпизодов, происходящих в ночном клубе в американской зоне оккупации. Тот охотно выполнил его просьбу, и Дмитрий Дмитриевич включил музыку Цфасмана в фонограмму. В титрах он указан как один из дирижеров оркестра.

Во «Встрече на Эльбе» Любовь Петровна играла американскую разведчицу Джанет Шервуд. После «Весны» она окончательно стала и много лет продолжала оставаться эталоном актрисы для музыкального фильма. Теперь стоило появиться на съемочной площадке хорошо поющей и танцующей девушке, как рецензенты спешили объявить ее «второй Любовью Орловой». Новая роль по всем статьям отличалась от того, что артистка делала в кино прежде, – она была свободна от пения и музыки. Тем самым, по мнению Любови Петровны, эта роль много дала ей как драматической актрисе. «В свое время мне довелось в одной из ролей затронуть тему иностранного шпионажа в СССР, – писала Орлова в автобиографии. – Я имею в виду картину „Ошибка инженера Кочина“, в которой я играла роль женщины, вовлеченной в преступление против родины и с холодной жестокостью раздавленной подлой и безжалостной силой вражеской диверсионной организации.

Играя Джанет Шервуд, я и стремилась представить эту силу – холодную, жестокую и циничную. Роль была для меня очень трудна. Если в подавляющем большинстве прежних я сживалась с моими героинями, роднилась с ними, какое-то время словно жила их жизнью, то играя Шервуд, пришлось как бы отрешиться от

самой себя, переселиться в чужую и чуждую мне душу. Любопытно отметить, что выбирая в памяти те черты, которые должны были характеризовать этот персонаж, мне пришлось обратиться исключительно к наблюдениям, собранным мной за границей – в Иране, Париже, Риме, Германии. Советская жизнь не давала мне материала для этой роли. Именно за границей наблюдала я таких женщин – выхоленных, красивых, нарядных и одновременно душевно опустошенных, без высоких стремлений, без теплых чувств и привязанностей, холодных, себялюбивых, честолюбивых, верящих в один лишь банковский текущий счет, поклоняющихся одному лишь доллару».[73]

В словах Любови Петровны о том, что роль для нее была трудна, нет кокетства. Ей действительно пришлось совершить переход из стана досконально знакомых поющих и танцующих персонажей, где для нее не существовало тайн, в «серьезную» ипостась. Окунуться в стихию той игры, вкус к которой она почувствовала в роли Джесси из «Русского вопроса» в театре. Вдобавок работу усложняло то, что предложенный артистке материал покоился на слабом драматургическом фундаменте.

Если для кого роль в этом фильме была очень трудна, то только для Орловой. Остальные актеры элементарно справились со своими задачами. Удачный подбор исполнителей – сильная сторона режиссерского дарования Александрова. С его легкой руки молодые артисты сразу приобретали известность, а популярные становились еще более знаменитыми. Подтверждением этому может служить каждый фильм, начиная с «Веселых ребят». Во «Встрече на Эльбе» снова блеснули Фаина Раневская, Борис Андреев, Эраст Гарин. Отдельное спасибо нужно сказать режиссеру за приглашение хлебнувшего горя в северном Устьпечлаге и потом долго мыкавшегося без жилья Михаила Названова, для которого каждый фильм был большой поддержкой. После выхода картины стали знаменитыми рижанин Юрий Юровский и впервые снимавшийся в кино, да еще сразу в главной роли Владлен Давыдов – молодой артист прекрасной мхатовской выучки. Для всех этих мастеров драматургический материал никаких сложностей не представлял. В напоминающей памфлет «Встрече на Эльбе» нет нюансов или полутонов. Или персонаж полностью положительный, или целиком отрицательный.

Любовь Петровна играла суперотрицательную женщину – двуличную шпионку. Подобно тому, как это было в «Весне», зрители видели ее здесь в двух ролях. Только не одновременно, а поочередно. Сначала она представлялась восторженной журналисткой, а потом циничной женщиной-вамп в военной

форме. Задачей такого образа оборотня было разоблачение лживости американской «демократии», являющейся волком в овечьей шкуре. Одного только не учел режиссер – когда зрители видели очаровательную шпионку, им трудно было отрешиться от симпатий к заокеанской стране. Вместо ненависти к Америке Александров вольно или невольно вызывал симпатию. А ведь перед завзятым «американофилом», выросшим на голливудской закваске, стояла противоположная задача. Когда 5 марта 1946 года У. Черчилль произнес речь в Фултоне, была официально объявлена холодная война. Советская пропаганда старалась придать огласке тайные связи бывших союзников с нацистами, разоблачить «план Маршалла» и другие коварные происки американцев. Сценарий давал материал для работы в таком направлении.

Последние дни войны. Советские воины встречаются с американскими. На восточном берегу реки стоит наш мужественный генерал и наблюдает, как братаются союзники, солдаты двух армий. Глядя на эту картину, его адъютант мечтательно произносит: «Вот так могли бы жить люди всего мира… Так дружно, доверчиво». – «Да, могли бы, – отзывается генерал, – если бы им не мешали».

В это же время на противоположном берегу стоит американский генерал комичного вида. Плешивый толстячок тоже наблюдает через бинокль картину солдатского ликования и ядовито цедит окружившим его офицерам: «Посмотрите на эту идиллию, господа. Это самые тяжелые последствия войны».

Итак, акценты расставлены. Дальше можно не смотреть, все дальнейшее лишь подтверждает высказывания обоих генералов. Советские люди пришли на берег Эльбы, чтобы защищать мир и обеспечивать дружбу между народами. Они озабочены, как бы побыстрее выкорчевать в Германии корни фашизма и построить новое демократическое государство. Советская администрация восстанавливает школы, печатает учебники, обеспечивает простых людей необходимыми товарами.

У американцев противоположные цели. В первую очередь они озабочены собственной наживой. Черный рынок, спасение нацистов, офицерские пьянки-гулянки – таков их мир. Их хозяева с Уолл-стрит надеются, что новая Германия настолько окрепнет, что сможет успешно бороться с коммунизмом. Для подобной цели очень пригодятся бывшие нацисты, одного из которых старается вывезти в Америку разведчица Джанет Шервуд, легализовавшаяся здесь в качестве журналистки.

Шервуд та еще лиса – сначала искусно притворяется страдающей женщиной, разыскивающей пропавшего в военном

лихолетье отца. Пускает в ход все свои чары, чтобы произвести хорошее впечатление на советского коменданта одного из немецких городов, преподносит ему белую розочку. Наверняка не один зритель поверил в искренность заокеанской красотки, думая, что между ней и майором Кузьминым возникнет большое светлое чувство. Когда же ее коварство изобличено, американка превращается в злобное и циничное существо, уверенное в своей неуязвимости, которая объясняется покровительством сильных мира сего.

Джанет Шервуд была одной из любимых ролей Орловой – актриса неоднократно подчеркивала это в своих интервью.

Впервые в Германии Любовь Петровна побывала в октябре 1947 года, проездом, когда вместе с мужем возвращалась с Венецианского фестиваля. Однажды в поезде, в вагоне-ресторане, они случайно оказались за одним столиком с американским генералом и его супругой. Те приняли Орлову и Александрова за немцев, расспрашивали их, где можно выгодно купить серебряную посуду или антикварные вещи. Вдобавок американцы вели откровенные разговоры о политике. Из слов генерала выяснилось, что США намерены превратить Германию в мощную промышленную державу, способную служить их форпостом в Европе и успешно противостоять СССР. Впечатления от той случайной встречи помогли при работе над новым фильмом.

Как всегда, Любовь Петровна поражала всех своей старательностью и работоспособностью. Она считала, что артисты обязаны все уметь, режиссеры не должны слышать от них слов «не могу» и «не хочу». Поэтому у нее и было столько травм, полученных на съемках, что не отказывалась ни от каких заданий. «Встреча на Эльбе» в отношении техники безопасности оказалась для Орловой благополучным фильмом. Случалось только испытывать физические перегрузки. Бывало, когда ближе к полночи актриса уже с ног валилась от усталости, она просительно обращалась к Александрову:

– Григорий Васильевич, мы же договаривались, что сегодня я снимаюсь только до двенадцати.

– Любовь Петровна, советские зрители ждут фильмов с вашим участием, – невозмутимо отвечал муж. – Поэтому извольте оставаться на площадке.

Режиссером по работе с актерами во «Встрече на Эльбе», так же как и в «Весне», была приглашена И. С. Анисимова-Вульф. Она постепенно стала одной из самых близких подруг Орловой. Эти женщины были похожи по характеру – обе сдержанны в своих эмоциях и поступках, обеим присущ западный лоск, который тогда редко встречался в среде интеллигенции, обе достаточно

скрытны. Например, и та и другая старались не афишировать дворянское происхождение. Была некая схожесть в прошлом, носившая, если так можно выразиться, «прибалтийский» характер. У Орловой «скелетом в шкафу» был первый муж, Берзин; у Анисимовой-Вульф – второй муж, Павел Врабец, эмигрировавший в 1937 году в Таллин, в буржуазную Эстонию. Причем одна известная артистка из театра Моссовета написала об этом донос в НКВД, из-за чего Ирину Сергеевну несколько раз вызывали на допросы, интересуясь подробностями ее связи с иностранцем. Потом оставили в покое. А с той артисткой Анисимова-Вульф еще десятки лет по-прежнему работала в одном театре и никогда и словом не обмолвилась, что ей было известно, кто является автором злопыхательской «телеги».

Сближению Орловой и Анисимовой-Вульф способствовало то обстоятельство, что мать Ирины Сергеевны очень дружила с «добрым Феем» Любови Петровны – Фаиной Раневской. В свое время Павла Леонтьевна Вульф была известной провинциальной актрисой. Хотя как ученица легендарного Давыдова в школе Александринского театра могла остаться в столице, однако почему-то предпочла периферию. За ней закрепилась кличка «провинциальная Комиссаржевская» – не за провинциальность, а за то, что играла весь репертуар Веры Федоровны. Однажды на гастролях в Ростове к ней за кулисы пришла рыжеволосая 20-летняя девушка из Таганрога, мечтавшая играть на сцене. Чтобы отвязаться от настырной посетительницы, Павла Леонтьевна сунула ей первую попавшуюся под руку пьесу и предложила разучить какую-нибудь роль. Через неделю девушка пришла, сказала, что подготовила роль итальянской актрисы. Когда она сыграла отрывок из этой чепуховой пьесы, Павла Леонтьевна ахнула – столь невообразимо талантливо было исполнение. Она помогла Фаине Фельдман подписать первый договор с антрепризой. Потом Фаина взяла себе псевдоним в честь чеховской героини из любимого «Вишневого сада».

Несмотря на шестилетнюю разницу в возрасте, эти женщины дружили всю оставшуюся жизнь.

В быту у Орловой имелся свой центр притяжения – это внуковская дача, культ которой в семье установился с момента ее постройки. Здесь принимали и друзей, и деловых знакомых, и зарубежных гостей. Однако в первую очередь это было место для себя, для уединения, для отдыха, для восстановления покоя от повседневной кутерьмы. Будучи человеком публичным, Любовь Петровна очень уставала от многолюдья. После репетиций, спектаклей, гастролей, съемок с их неискоренимым бедламом было большим удовольствием очутиться в подмосковной тишине

(а вот в наши дни мой товарищ, позвонивший из внуковского дома отдыха, пошутил: «Здесь так тихо, что слышно, как над головой пролетел самолет»).

Даче старались придать статус поистине райского места, которое не оскверняется даже запахом пищевых отходов. Поэтому еду готовила кухарка в московской квартире. Ничего экстравагантного – салаты, постные бульоны, биточки (Любовь Петровна ограничивала себя в калориях, что позволяло ей до последних лет поддерживать форму). Затем постоянный, работавший в семье еще с довоенных лет шофер Игнатий Станиславович Казарновский отвозил еду в судочках во Внуково. Там старенькая Ираида Алексеевна, троюродная сестра Александрова, исполнявшая обязанности экономки, разогревала еду и накрывала стол.

Жутко падкий на всякие технические новинки супруг Любови Петровны постоянно оснащал дачу вызывавшими у гостей жгучую зависть предметами: телевизорами последних марок, магнитофонами, транзисторными радиоприемниками. Григорий Васильевич всегда был в первых рядах владельцев подобных игрушек. Например, магнитофон красовался у него уже в начале января 1950 года. О таком чуде в магазинах еще не слышали, продавцы и слова такого не знали. Эта тридцатикилограммовая махина была с превеликими трудностями куплена за 4200 рублей непосредственно на заводе-производителе. Режиссер следил не только за техникой – он стал одним из первых в Москве обладателем атташе-кейса. Из других достопримечательностей в доме имелся камин, возможности которого создавать тепло демонстрировались гостям в любое время года. Поклонники животных могли полюбоваться немецкой овчаркой по кличке Кармен, выращенной в питомнике самого Геринга.

Орлова и Александров не любили большого количества гостей – во всяком случае их длительного присутствия.

Смягчать атаки «гостевых десантов» удавалось благодаря тому, что у их дачи появился своеобразный филиал – дача старшей сестры актрисы, овдовевшей к тому времени Нонны Петровны. Народная артистка иногда использовала то немаловажное обстоятельство, что редкий начальник откажется выполнить ее просьбу. Поэтому она сумела приобрести рядом со своим участок для любимой сестры. Здоровье красавицы Нонны подкачало – она много лет маялась тяжелой астмой. Любовь Петровна находила для нее лучших врачей, привозила из-за границы патентованные лекарства. Однако ничего не помогало. Как-то некий авторитетный профессор заявил Нонне Петровне, что город ей противопоказан, нужно жить в сельской местности,

на природе.

Во Внукове она буквально ожила. Разумеется, здесь ей недоставало общения, поэтому она любила встречи с соседями, шумные сборища, застолье с обильной едой и выпивкой, преферанс. Все это вносило разнообразие в ее монотонное существование. По натуре Нонна Петровна человек компанейский, хлебосольный, кулинар от Бога. Одно блюдо вкуснее другого – так ведь сколько добра вложено: все самое качественное, свежее, вкусное, с собственных грядок, из лучших магазинов. Гости восторгаются, женщины просят рецепты.

Дальше больше – тот самый профессор, который рекомендовал ей загородное житье, посоветовал приобрести корову. Уход за скотиной, по его мнению, благотворно повлияет на организм. Покупка коровы в то время была сопряжена с большими трудностями – скотине место в колхозе, а не в частном доме. Любовь Петровна вновь использовала свой авторитет – добилась разрешения купить старшей сестре корову. Вообще, пользуясь статусом всенародной любимицы, Орлова помогала многим знакомым и даже незнакомым, скажем, зрителям, присылавшим ей слезные письма. Она говорила внучатой племяннице, что в этом-то заключается преимущество известности – есть возможность делать людям добро.

На участке Нонны Петровны имелся небольшой флигелек, в котором гости располагались переночевать или пожить несколько дней. Благо в орловском окружении нашлись люди, владеющие пером, – я имею в виду Н. Голикову и Д. Щеглова, – подробно описавшие ее дом – комнаты, веранды, ванную, мебель, обстановку. Они хорошо передают атмосферу внуковской жизни с ее мелкими хозяйственными делами, посиделками, чаепитиями, пирогами, карточными играми, в которых участвовали сестра Нонна Петровна, вечно дымившая «Беломором» Анисимова-Вульф (сама Любовь Петровна курила очень мало – пачки сигарет хватало на неделю), балетмейстер Галина Александровна Шаховская, которая на три года позже Орловой окончила тот же хореографический техникум и ставила танцы в большинстве кинофильмов Александрова, Раневская, бывшая жена драматурга Прута Софья Ефимовна, артистка оперетты Ева Яковлевна Милютина и другие соседи. Бывала здесь знакомая всей московской богемы Лиля Юрьевна Брик. Уж ее-то, капризную и богатую, получавшую громадные деньги как наследница Маяковского, трудно чем-либо удивить, и то она сообщила в письме пасынку Василию Катаняну: «Была на даче у Любови Петровны Орловой. У них очень хорошо. Ничего дорогого, но со всякими невинными затеями и привезенными отовсюду цацками.

Хорошо придумана в столовой горка для фарфора и хрусталя – между оконными рамами: посуда на полках видна и из столовой и из сада. Чудная крытая терраса на уровне газона, камин, весь увешанный какими-то медалями, жетонами и амулетами и т. п.». [74]

Загородный дом был, если угодно, хобби Любови Петровны. Она любила подбирать шторы, портьеры, обивочные ткани для мебели, своими руками пришивала всякие рюшечки и фестончики. Все, кому посчастливилось побывать в том жилище, считали оформленный ею интерьер идеальным. Только один раз порядок в доме был сильно нарушен. Когда хозяева находились в отъезде, сын Александрова Дуглас устроил на даче студенческую пьянку-гулянку. Возвратившись, Любовь Петровна была настолько рассержена последствиями веселой пирушки, что запретила мужу приглашать к ним сына.

Если бы наследники и властные структуры были пособразительнее, то дачу Орловой и Александрова без особого труда удалось бы превратить в подлинный музей. Ведь там среди вещей имелись подлинные раритеты вплоть до работ Фернана Леже и Пабло Пикассо, редкие фотографии, многие из них с дарственными надписями. Однако все было по-дурацки разбазарено. В результате сейчас дачу купил какой-то иностранец, все там перестроил и сделал вокруг участка такой высокий и глухой забор, что с улицы ничего не увидать.

Между тем «Встреча на Эльбе» успешно шествовала по стране. Любовь Петровна сама была довольна своей работой в картине. Ее Джанет получилась холодной, эгоистичной, честолюбивой, а главное – холеной, красивой, нарядной. Все в этом фильме Орловой к лицу – у нее прекрасная прическа, замечательные наряды. Артистка предстает здесь зрелой дамой, не моложе своего реального возраста, однако выглядит гораздо сексуальнее, чем прежние, одетые и причесанные черт знает как Дуни и Анюты. Любовь Петровна радовалась своему прекрасному внешнему виду не меньше, чем хорошей игре, ибо незаметно подкралось время, когда ей овладело страстное желание во что бы то ни стало выглядеть молодой женщиной – не просто красивой, а именно молодой. Она слегка бравировала своим цветущим видом, заставляла миллионы зрителей гадать, что же это за средство Макропулоса попало в руки Орловой, что внешность артистки не меняется на протяжении десятилетий.

В принципе, тут нет чего-либо зазорного или удивительного. Каждой женщине вообще и артистке в частности хочется выглядеть хорошо. Подобное желание, кстати, присуще и большинству мужчин. Однако все поневоле вынуждены смириться

с тем, что природа всегда возьмет свое и против возраста не попрешь. У Орловой же стремление выглядеть молодой постепенно превращалось в манию. Чтобы в теле не было ни единой жиринки, она регулярно изнуряла себя физическими упражнениями, ограничивала в еде, тратила уйму времени на макияж. Дежурные комплименты насчет прекрасного вида Любовь Петровну трогали мало. Гораздо важнее было представить, как люди в кинотеатрах восторгаются ее годами не меняющейся внешностью, гадают, сколько ей лет. Сравнивают ее, моложавую, с другими артистками, ровесницами, по внешнему виду годящимися ей в матери.

Однажды Раневская по-приятельски спросила:

– Любочка, в чем секрет вашей молодости?

– В том, что я никогда никому не завидовала и всем хотела добра, – незамедлительно последовал ответ.

Кино с его крупными планами требовало для «омоложения» определенных, порой немалых усилий операторов. В театре проще, там даже из первого ряда не все черты лица разглядишь. Любовь Петровна на съемочной площадке уже постигла многие тайны оптимального освещения и пользовалась своими знаниями в театре имени Моссовета, играя в «Русском вопросе». Причем делала это по-свойски, без всякой фанаберии. Народная артистка могла бы действовать через заведующего постановочной частью. Однако Любовь Петровна обращалась непосредственно к осветителям, что тем очень льстило, рекомендовала им, под каким углом направить тот либо иной прожектор, чтобы добиться оптимального эффекта. Свои просьбы кинозвезда излагала столь деликатно, что осветители ради нее были готовы разбиться в лепешку.

Глава 17
Музыкальная история

В карете прошлого далеко не уедешь.

Максим Горький. На дне

Третьего сентября 1949 года Александров написал министру кинематографии СССР И. Г. Большакову заявление:

> «В связи с большой и разнообразной работой, которую мне приходится вести параллельно с режиссерской деятельностью, как члену Коллегии Министерства, члену Художественного совета к/с „Мосфильм“, члену редакционного совета Госкиноиздата, члену редколлегии журнала „Искусство кино“ и предстоит вести в газете „Советское искусство“ работу члена редколлегии (юбилейный год), как докладчику, лектору, автору статей, участнику конгрессов, фестивалей, вести ВОКСовскую работу и т. д., я крайне нуждаюсь в постоянном помощнике-секретаре, стенографе для связи со всеми организациями и для оформления переписки и литературных материалов, которых особенно много и по картине о Глинке. В связи с этим прошу Вашего разрешения и согласия на оформление помощника в составе съемочной группы к/с „Мосфильм“. Фактически такой помощник у меня давно работает (А. И. Маурин), но без Вашего указания оформление его уже в течение многих месяцев затрудняется».[75]

Давно – это еще с довоенного времени. Во всяком случае, когда 6 января 1953 года Алексею Ивановичу Маурину понадобилась справка в домоуправление, Орлова и Александров написали, что «он работает у нас в качестве литературного секретаря с 1938 года».

Очевидно, первое время работы у совсем молодого тогда Маурина было не очень много. А вот после войны он ежедневно выполнял разные задания Любови Петровны и Григория Васильевича. В первую очередь Алексея Ивановича загружали всякими мелкими домашними делами. Он приезжал в квартиру звездной четы на улицу Немировича-Данченко, а там его ожидал

список поручений (у Орловой почерк разборчивый, Александров же писал как курица лапой): «Оплатить жировки по квартплате и газу»; «Поздравьте от нас Павленко с 50-летием»; «Купить чернил для вечного пера»; «Л. П. просила не привозить никаких вещей, кроме сигарет и очков»; «Желательно получить зарплату»; «Расходы из премиальных денег: профвзносы – 2000 рублей, А. И. – 500 р. Остальные – на книжку»; «Подобрать для брошюры ЛПО письма зрителей с критикой (положительной и отрицательной)»; «Для приезжающих захватить литр столичной водки, ½ кило колбасы, батон хлеба, бутылку красного вина. Остальное имеется»; «Отыскать: портрет Л. П. О., написанный маслом, и мою фотографию с Чаплиным, которые были даны в 1941 году Художественному кинотеатру в период выхода „Светлого пути“». Последняя запись сделана 2 мая 1949 года – попробуй найди через восемь-то лет! По просьбе Маурина завхоз «Художественного» перерыл все кладовые – и следов нет.

Если в течение дня Алексей Иванович не мог связаться с Орловой или Александровым – ведь мобильной связи еще не существовало, – перед уходом он писал своим каллиграфическим почерком новости: «Согласится ли Л. П. выступать в субботу (9.7.49) в Измайловском парке, в воскресенье (10-го) – в Подольске»; «Звонил тов. Генс из отдела новостей международной и советской жизни радиовещания с просьбой выступить со статьей о маразме буржуазной культуры».

Когда его работодатели находились в отъезде, Маурин писал им подробные письма. Например, летом 1949 года супруги обосновались в Алупке. «Во Внукове божественно и прелестно, и я бы ни на какие крымы и кавказы эту благодатную дачную местность не променял, – сообщал Алексей Иванович 13 июня. – Я там был в субботу: на даче все благополучно. Усердием и трудами И. А. (Ираиды Алексеевны. – *А.Х.)* дача приняла праздничный вид: она свежа, бела и чиста, как невеста. И. А. все побелила, вычистила, вымыла, натерла. Сад трудно узнать: цветут цветы, наполняя всю Вашу зеленую дачную шкатулку чудесным ароматом. Много крыжовника, смородины, меньше клубники, но все это в таком состоянии, что при теперешней жаркой погоде вот-вот поспеет, не дожидаясь Вашего приезда.

Заглянул (по приглашению) к Нонне Петровне, которая напоила меня холодным вкусным квасом. И мать, и дочь изнывают от жары и ждут не дождутся возвращения Любови Петровны.

Григорий Васильевич, передайте Л. П., что Кармен, выбежавшая с радостным лаем меня встречать и бурно обнимать, потом быстро скисла, когда увидела, что я один, и отбежала

прочь, с укоризной оглядываясь на меня, как будто обвиняя меня в каком-то преднамеренном обмане. Все время, пока я там был, она изредка подходила ко мне и, жалобно поскуливая, внимательно и вопросительно поглядывала на меня. Мне казалось, что она вот-вот скажет: «Ну, хорошо, а где же моя хозяйка, о которой я так скучаю?» и, вяло и печально вильнув хвостом, снова отходила от меня».[76]

Случалось, на секретаря обрушивались весьма заковыристые задания. Например, много времени отняла у Маурина эпопея с покупкой обратного билета из Карловых Вар на советские деньги. Это происходило в сентябре 1949 года. Летом, в Алупке, у Любови Петровны не было нормального отдыха – она выступала с концертами. Поэтому в начале осени отправилась лечиться «на воды», в Чехословакию. При себе у нее были чехословацкие кроны на обратный билет. Очень не хотелось тратить валюту, и она начала теребить Маурина, чтобы тот добился разрешения купить билет на советские рубли. Куда только не звонил Алексей Иванович, каких заявлений не писал, однако все выстрелы вхолостую. Любовь Петровна на курорте нервничает – скоро улетать, а разрешения нет. Она названивает Маурину, теребит того, секретарь связывается со всеми возможными инстанциями. Кончилось тем, что пришлось обращаться с письмом к начальнику Управления международных воздушных сообщений ГУВФ СССР гвардии подполковнику Г. И. Столярову:

> «С разрешения Министра кинематографии СССР т. Большакова и Министерства здравоохранения СССР (т. Курашева) в Карловых Барах (Чехословакия) находится на лечении Народная артистка РСФСР Любовь Петровна ОРЛОВА. При разговоре со мной по телефону Л. П. Орлова просила меня обратиться к Вам с ходатайством предоставить ей возможность купить обратный билет на самолет из Праги здесь в Москве на советскую валюту».

Все обошлось, и Любовь Петровна вернулась в Москву вовремя – сезон в театре Моссовета в том году открывался 26 сентября. В репертуаре у нее по-прежнему одна роль в уже опостылевшем зрителям многочисленными постановками «Русском вопросе» – на этот спектакль ходили куда как меньше, чем раньше. Но поскольку Орлова ездила с концертами и продолжала сниматься в кино, такой режим ее вполне устраивал. Концертов было много. После победы в стране открывались дворцы культуры, парки, летние эстрады. Артисты стали востребованы как никогда.

Сталинский террор наложил отпечаток на всю жизнь в

стране. Люди были парализованы страхом, зачастую боялись проявить независимость своих мнений и суждений, послушно плыли в фарватере сложившихся обстоятельств. Орлова не принадлежала к породе людей, стремившихся делать карьеру, вдобавок характер у нее незлобивый. Поэтому на рожон не лезла, с начальством не конфликтовала. Казалось бы, какое у народной артистки может быть начальство, это самостоятельная фигура, сама себе хозяйка. Но это только на первый взгляд. Когда доходит до дела, то выясняется, что ею руководят не только режиссеры, но и разного уровня номенклатурщики – от министерских до цековских. От них зависят и награды, и звания, и приглашения «в сферы». Конфликтовать с ними – значит лишиться привилегий, а то и заиметь проблемы посерьезнее.

Популярность и любовь зрителей не являлись панацеей от всех бед. Перед глазами стояли примеры Татьяны Окуневской, Лидии Руслановой, Зои Федоровой, по разным причинам оказавшихся за решеткой. Молодая Целиковская тоже хлебнула из-за своей строптивости. После премьеры «Ивана Грозного» у Сталина на Ближней даче в Кунцеве состоялся прием в честь участников съемочной группы. В середине приема Людмиле Васильевне сказали, что генсек просит артистку подойти к нему. Уже принесли горячие блюда, всем одинаковые, только Сталин почему-то ел раков. Жевал, а кусочки панциря выплевывал прямо на пол. Целиковская остановилась рядом с ним, а он продолжал жевать. Постояла, посмотрела, как тот выплевывает остатки еды, повернулась и ушла на свое место. Ну и чего добилась, спрашивается? Вычеркнул исполнительницу роли Анастасии вождь из подготовленного списка лауреатов премии его имени, пояснив: «Царицы такими не бывают».

Да, с начальством нужно держать ухо востро! Это Марлен Дитрих может позволить себе болтать что на ум взбредет. Пожила бы в наших условиях, тогда по-другому запела бы! Об этой Дитрих лучше не вспоминать, сразу настроение портится. Гриша, конечно, поступил неостроумно. Перекрасил Любовь Петровну в блондинку, заставил подражать немке, даже не предупредив, что она будет всего лишь копия. В результате, после «Цирка», кинокритики стали называть ее «звезда а-ля Марлен Дитрих», «вторая Марлен Дитрих». А ей не хочется видеть кого-то впереди себя, она любит быть первой. К тому же Гриша лично знаком с Марлен, видел ее, еще когда та была танцовщицей в берлинском варьете. Пришел туда в компании с режиссером Штернбергом, которому Дитрих сразу понравилась, но бедняга не знал, как к ней подступиться. А Гриша – бойкий иностранец – пошел за кулисы и познакомился, потом и Штернберга ей представил.

Через год тот в Голливуде уже снимал Дитрих. Гриша тоже приезжал в Америку, еще неизвестно, что между ним и Марлен было. Во всяком случае Любовь Петровна видела снимки, где они сфотографированы вдвоем. Теперь-то муж там один, половинки с Дитрих она отрезала и порвала на мелкие кусочки…

В марте 1950 года, аккурат к Международному женскому дню, Любовь Петровна как исполнительница одной из ролей во «Встрече на Эльбе» получила от правительства хороший подарок – был опубликован указ о присуждении Сталинских премий. «Встрече на Эльбе» досталась награда первой степени. Она оказалась в одной компании с «Падением Берлина», «Сталинградской битвой» и «Академиком Иваном Павловым». Последняя картина поставлена Григорием Рошалем.

В то время в стране усиленно культивировались биографические фильмы. С появлением звукового кино картины-жизнеописания снимались во всем мире. В этом отношении СССР не отставал от других стран, если не опережал их. Наши картины делались по одинаковой схеме, в общих чертах оправданной принадлежностью к жанру биографий, где нужно двигаться в очерченном хронологическими вешками фарватере. Правда, в советском кинематографе эти биографии больше напоминали жития святых. В детские и юношеские годы главный герой еще не осознал свое историческое предназначение, это обычный ребенок, отличающийся от ровесников разве что феноменальной наблюдательностью. Он замечает и запоминает на первый взгляд обыденные события, которые в дальнейшем невольно подтолкнут его к тем действиям, из-за которых он и будет причислен к лику святых. В данном случае слова «святой» и «гений» можно считать синонимами. После двух-трех хрестоматийных поступков у главного героя вокруг головы появляется ореол и ему открыта «зеленая улица» в бессмертие.

Канонизация проходила по всем законам социалистического вероисповедания. На экранах обладатели вполне земных профессий превращались в пророков, сутками напролет пекущихся о благе отечества, временно страдающего под железной пятой самодержавия. О, они умны, они понимают, что рано или поздно Россия вырвется из-под царского ига, «оковы тяжкие падут», после чего наступит эпоха свободы и справедливости. При этом киногерои обязательно произносят принадлежащие им и ставшие «крылатыми» слова. Авторы держатся за эти цитаты, словно дети за мамкину юбку. Безусловно, такой способ во многом облегчает работу сочинителей – предоставлен готовый материал, не надо самому напрягаться. Знай себе, возводи здание из кирпичиков,

предоставленных строгой сталинской цензурой. Но вот что странно – персонажи изъясняются подлинными словами, а всё вместе производит впечатление чудовищной фальши. Кажется, будто присутствуешь на маскараде и наблюдаешь за ряжеными.

Первая волна советских биографических фильмов охватила героев революции и Гражданской войны – «Ленин в Октябре», «Яков Свердлов», «Чапаев», «Щорс» и т. д. После «Петра I» и «Александра Невского» принялись за деятелей русской истории. Тут и «Минин и Пожарский», и «Суворов», и «Богдан Хмельницкий», и «Нахимов». Завершился этот период «Иваном Грозным», после чего очередь дошла до ученых. «Жуковский», «Мичурин», «Александр Попов», «Академик Иван Павлов»… На смену им пришли композиторы.

Григорий Васильевич хотел снять фильм про Чайковского. Петр Ильич еще никем не «оприходован», роль фон Мекк очень выигрышна для Любови Петровны. Написал на «Мосфильме» творческую заявку, и вдруг ему неожиданно позвонил Жданов. Член Политбюро ЦК заявил, что, по мнению товарища Сталина, поскольку основоположником русской классической музыки был Глинка, начинать нужно с него, а Чайковский подождет.

Александров резонно возразил, что совсем недавно режиссер Лео Арнштам снял хороший фильм о Глинке, которому была присуждена Сталинская премия. Зачем же толочь воду в ступе? Чайковский привлечет большее внимание. Однако Жданов моментально приструнил его, дал понять, что товарищи из ЦК и лично товарищ Сталин возражений не потерпят. Кстати, роль фон Мекк все же могла стать для Орловой реальностью в конце шестидесятых годов, когда режиссер Игорь Таланкин ставил фильм «Чайковский». Но об этом позже.

Пришлось браться за дело. После долгих увязок сценаристом назначили средненького прозаика Петра Павленко, а тот привлек к работе свою жену, переводчицу Надежду Треневу. Какой шедевр ожидали получить товарищи из ЦК, назначив режиссера, не имевшего опыта работы над историческими фильмами, и сценариста, не разбирающегося в музыке, сказать трудно. Правда, Павленко хорошо разбирался в сталинских вкусах и такого наворотил, что консультанты фильма только диву давались. Среди знакомых Глинки оказались даже Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Историки подняли авторов на смех, но режиссеру подобные эпизоды сценария пришлись по душе, и лишаться их не хотелось. Утопающий хватается за соломинку, и Григорий Васильевич послал запрос в Институт Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина. Он просил сообщить, бывали ли основоположники научного коммунизма в Италии и Испании и если да, то когда

именно. Пришел неутешительный ответ, и от этих персонажей скрепя сердце пришлось избавиться, так же как от Бальзака и Мериме. Зато многие другие остались, несмотря на протесты специалистов, желающих для фильма исторического правдоподобия.

Действие начиналось с того, что Глинка и Пушкин случайно знакомятся в 1824 году, во время большого наводнения в Санкт-Петербурге. В реальной жизни поэт тогда находился в ссылке в Михайловском и познакомился с создателем национальной оперы четыре года спустя на одном из литературных вечеров у Дельвига. Тем не менее этот эпизод остался и вошел в картину, как и многие другие «достоверные» факты. Только наводнение пришлось перенести на несколько лет, что оказалось проще.

Забегая вперед, скажем, что Нева во время наводнения снималась на Одесской киностудии. Там имелся специальный бассейн размером 30 на 40 метров, оборудованный электрическими волнообразователями. Вокруг можно было построить любые декорации, и бассейн превратился в Неву – вдоль «берега» протянулись корпуса Адмиралтейства, в лесах высился строящийся Исаакиевский собор, к которому примыкал Сенат. Все эти памятники архитектуры были по несколько метров высотой. К сожалению, волны от работающего механизма получались широкими и круглыми, что не устраивало мосфильмовцев. Пришлось рядом с бассейном установить два самолета У-2 с работающими двигателями (шквалистый ветер) и привлечь к делу пожарных с брандспойтами. Общими усилиями необходимый эффект был достигнут – наводнение на экране выглядит впечатляюще, почти как в современных фильмах-катастрофах.

То обстоятельство, что сравнительно недавно по экранам прошел фильм Лео Арнштама «Глинка», добавило сценаристам головной боли. Желательно отойти от явных повторов, иначе неизбежно последуют обвинения в плагиате, что, как показал печальный опыт «Веселых ребят», достаточно противно. От чего-то поневоле пришлось отказаться. Если в «Глинке» много места уделено крепостному слуге Ульянычу в превосходном исполнении В. Меркурьева, то в «Композиторе Глинке» такого персонажа вообще нет. А ведь из многочисленных биографий композитора известно, что старый слуга Яков Ульянович много лет заведовал его хозяйством. В фильме же функции няньки возложены на сестру композитора Людмилу Ивановну, которую играла Орлова. Очаровательная женщина столько времени посвящает заботам о брате, что просто диву даешься, каким образом она ухитрилась выйти замуж. Ладно бы еще вышла за

Даргомыжского, который тоже днюет и ночует в доме Глинки. Так нет же – за какого-то закадрового Шестакова. Там же, за кадром, у Александрова существует виртуальная жена Михаила Ивановича. Композитор успел жениться, потрепать себе нервы, развестись, а зрители эту мегеру и в глаза не видели. Про Екатерину Ермолаевну Керн, дочку «чудного мгновенья» и единственную, кого по-настоящему любил основоположник русской музыкальной школы, в «Композиторе Глинке» нет ни слова. В предыдущей кинобиографии – она одна из главных действующих лиц.

Из истории известно, что Глинку и Пушкина нельзя назвать закадычными друзьями. В своем капитальном труде «Спутники Пушкина» В. В. Вересаев пишет про Михаила Ивановича: «Симпатии его тяготели только к людям, понимавшим музыку. Этим, вероятно, объясняется, что Глинка не сошелся с Пушкиным, как известно, в музыке понимавшим очень мало, и дружил с Кукольником, большим знатоком музыки». Глядя же фильм Александрова, можно подумать, что творец русской оперы и солнце русской поэзии просто не разлей вода. Кто такой Кукольник, зрителям фильма вообще знать не дано. А ведь Нестор Васильевич был автором слов многих прекрасных романсов Глинки, участвовал в сочинении либретто «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», в своих критических статьях всячески пропагандировал творчество друга. Правда, братья Кукольники оказали на композитора и отрицательное влияние – они сами вели разгульный образ жизни и его втянули в свою компанию, отчего тот стал крепко выпивать. «Пил коньяк, как воду», – пишет В. Вересаев.

Ну, уж про подобную крамолу, разумеется, даже заикаться нельзя. Герой фильма – идейный борец, трибун, пламенный патриот. Хотя, по свидетельствам очевидцев, Глинка был совершенно равнодушен к общественной жизни. Больше того – в реальной жизни он был богат, а в александровском мифе считает копейки. «Был он очень болезнен, постоянно хворал, лечился то у аллопатов, то у гомеопатов; врачи находили у него „целую кадриль болезней“; страдал, между прочим, сифилисом и последствиями алкоголизма, под конец жизни обрюзг и сильно растолстел». Ну, мало ли что там Вересаев напишет. А мы напишем по-другому. У нас он будет энергичным, щеки – кровь с молоком, физически сильным, кочергу узлом может завязать. «Кадрили болезней» не будет – будет триумфальная премьера «Руслана и Людмилы». Дальнейшую жизнь, сиречь эмиграцию Михаила Ивановича – Франция, Испания, Германия, – советскому зрителю показывать не с руки.

В глубине души у Александрова теплилась надежда, что делу поможет музыка восхитительного композитора Прокофьева. Однако Сергей Сергеевич заболел, и врачи запретили ему работать целых пять месяцев.

В подготовительный период фильма, когда он носил название «Славься!», секретарю звездной четы Маурину пришлось работать в поте лица. Уезжая на очередное заседание, Григорий Васильевич оставлял записки с заданиями для самого Алексея Ивановича и для своей ассистентки: «В. Кузнецова должна заняться подбором актеров на роли: Глинки (актер должен быть не известный, типа Юровского, но лет на 15 моложе его), Пушкина (узнать, кого подобрал на эту роль Герасимов), Гоголя, Грибоедова, Крылова И. А., Белинского, Булгарина, Листа, Берлиоза, Некрасова, Лермонтова, Даргомыжского, Серова, Стасова, Герцена, Николая I, Львова, автора гимна „Боже, царя храни!“ и его сына». Или: «Актера на роль Глинки искать по портрету Репина. Валя должна в Музыкальном музее просмотреть все портреты как Глинки, так и его современников».

Маурин по большей части обеспечивал режиссера мемуарной литературой – воспоминаниями современников Глинки. Однако не только – когда не было директора картины, он подбирал в Москве и Подмосковье места для натурных съемок, а также готовил режиссеру многочисленные справки. «Вы просили сообщить, что такое „Арагонская хота“. Арагония – испанское королевство, со столицей в Сарагоссе (до объединения Испании); „хота“ – танец. Таким образом, „Арагонская хота“ – разновидность испанского танца».[77]

Худосочность будущей роли Орлова сразу поняла, прочитав сценарий. «Тс-с, – делает ей знак Людмила Ивановна и торопливо выходит из комнаты». «Людмила Ивановна с явной гордостью отвечает: – Это мой брат композитор Глинка». «Людмила Ивановна роняет голову на руки и, уже не сдержавшись, рыдает». «– Боже, как страшно! – вырывается у Людмилы Ивановны». «Смущается», «улыбается», «радостно вздыхает», «грустно говорит», «встревоженно мечется», «сокрушенно качает головой»… Да, трудных задач перед народной артисткой СССР не ставилось. Вдобавок работа облегчалась тем обстоятельством, что незадолго до «Композитора Глинки» Любовь Петровна «разогрелась» в похожем, как однояйцовый брат-близнец, фильме «Мусоргский».

Картину о создателе «Хованщины» делал Григорий Львович Рошаль – один из немногих режиссеров, который мог позволить себе роскошь обратиться к знаменитой Орловой с просьбой сыграть в своем новом фильме. Все-таки своей «Петербургской

ночью» он дал ей «путевку в жизнь», а Любовь Петровна такой человек, что никогда не забывает добрых дел. Она и сама помогает при случае знакомым чем только может, и ценит хорошее отношение к себе, не забывает о нем. Уж на что маленькая и странная роль ресторанной певички Паулы была предложена ей Рошалем в «Деле Артамоновых», и то она согласилась. В «Мусоргском» же роль посолиднее. Певица Юлия Платонова входит в лагерь союзников автора «Бориса Годунова»; она, что называется, «пробивает» новаторское произведение для своего бенефиса.

Заманчивой приманкой для Любови Петровны послужил цвет. «Мусоргский» – первая цветная картина, в которой она снималась. У Орловой не очень большая роль, текста мало, в каждом эпизоде по одной-две фразы. Самая главная сцена в конце – на первом представлении «Бориса Годунова» Платонова поет Марину Мнишек. Показывается маленький отрывок из оперы. Артикуляция рта артистки не совпадает со звуком. Заметно, что Любовь Петровну озвучивала профессиональная певица.

Оба фильма пафосно завершаются премьерами – «Бориса Годунова» и «Руслана и Людмилы».

И вот что характерно. Сейчас эти картины – и «Композитора Глинку», и «Мусоргского» – без содрогания смотреть невозможно: до предела прямолинейное содержание; примитивные диалоги; юмор, рассчитанный на детей младшего школьного возраста, который приводит в безудержное веселье взрослых персонажей картины; окруженный бородатыми представителями «Могучей кучки», восторгающийся звуками любой новой мелодии критик Стасов, своими громогласными сентенциями да и повадками напоминает городского сумасшедшего. Все это наводит изрядное уныние. Однако стоит появиться на экране Любови Орловой, как сразу забываешь обо всех недостатках. До того она хороша, такое очарование излучает эта невероятно красивая женщина, что думаешь об одном – только бы подольше ее показали, только бы не уходила из кадра, только бы не погас этот луч света в темном царстве квазиидеологических разборок по поводу народной и ненародной музыки.

В отличие от некоторых членов Политбюро, Сталин оценил «Композитора Глинку» достаточно высоко. Он только пожелал убрать эпизод, когда, находясь летом на веселой украинской ярмарке (родственнице ярмарки из «Кубанских казаков»?), композитор узнает о гибели Пушкина (трагическое известие шло до него где-то полгода). И сразу солнечный день становится пасмурным – тучи затянули небо, ураган, гроза, потоки воды низвергаются на землю – природа рыдает. Эта прямолинейная

метафора не понравилась вождю. В результате реакция композитора на смерть поэта в фильме отсутствует вообще, зрители же узнают об этом из слов, которые «со слезами на глазах говорит Людмила Ивановна» Даргомыжскому.

Генсек внес еще одну поправку: велел изменить название. Сказал, что будто бы до оригинального «Славься!» картина недотягивает. Можно только догадываться, что он имел в виду. Уж чего-чего, а славословий в фильме больше чем достаточно. Правда, относятся они больше к Глинке, чем к Русской земле и ее народу, как в знаменитом хоре из оперы «Жизнь за царя».

Ошибется тот, кто подумает, будто по горячим следам на новую картину обрушился шквал замечаний и язвительных насмешек. Нет, в тот период, в отличие от грозных тридцатых, было не принято ругать отечественные фильмы, выпущенные в прокат. Их так мало, они такие слабые, их необходимо холить и лелеять, чтобы дать возможность советскому кинематографу постепенно окрепнуть. У «Композитора Глинки» тоже была положительная пресса. При этом критики, чтобы уж не совсем наступать на горло собственной песне, находили бесспорно положительные качества картины, а к таковым в первую очередь относится игра актеров. Даже в эпизодах заняты такие гранды, как Михаил Названов и Святослав Рихтер, мелькнул и запомнился молодой Георгий Вицин – Гоголь и, конечно, превосходен в заглавной роли Борис Смирнов.

Отдав должное Смирнову, критики переходили к исполнительнице главной женской роли. Ее тоже хвалили – по определению, народная артистка СССР не может играть плохо. В журнале «Искусство кино» Р. Юренев писал: «Л. Орлова еще раз доказала широту своего артистического диапазона, создав образ сестры Глинки Людмилы Ивановны, доброго ангела-хранителя, верного друга композитора. Роль ее сложна, невыигрышна из-за отсутствия действенных сцен (Людмила Ивановна только слушает, сочувствует, соучаствует), а также из-за однообразия чувств (беспокойство, усталость, грусть). Однако Орлова играет искренне, тонко. Сообщая Глинке, что его жена занемогла, актриса выражает сложное чувство: здесь и осуждение пустой и глупой женщины, и боязнь огорчить брата, и жалость к нему. Сильно, твердо звучат ее слова: „Уехал царь, уехали и придворные“, несмотря на мягкость интонации, на желание утешить. И восторг перед гением брата, и боязнь за его будущее звучат в ее восклицании после репетиции хора „Славься“. Хорошо почувствовав и передав облик передовой русской женщины середины XIX века, Орлова создала образ, с которым в фильм пришла женственная теплота, обаяние бескорыстной любви,

преданности, дружбы».[78]

В общем и целом пресса откликнулась на понравившийся Сталину биографический фильм «для галочки», зрители же на него особо не рвались. Шли, когда больше нечем было заняться.

Несмотря на прохладный прием на родине, за рубежом «Композитор Глинка» кое-какие скромные награды урвал: приз иностранных критиков лучшему фильму на международном кинофестивале 1953 года в швейцарском Локарно, почетные дипломы на фестивале в Эдинбурге и Неделе мирового кино в Мехико. Сразу после фестиваля в Локарно Александров там же, в Швейцарии, показал «Композитора Глинку» своему хорошему знакомому Чарли Чаплину. В своих воспоминаниях, доверять которым особенно нельзя, Григорий Васильевич пишет, как после просмотра растроганный Чаплин «сказал мне, что „это большое и глубокое произведение“ и что, с его точки зрения, после такой работы пять лет нужно набираться сил для нового фильма. Я ему с улыбкой ответил, что у нас отдыхать пять лет подряд не принято».

Трудно предположить, что опытный Чаплин совсем не разбирался в киноискусстве. Скорее всего произнести чрезмерную похвалу его заставила простая тактичность (да еще неизвестно, говорил ли он это вообще). Что же касается пяти лет, то поскольку столько отдыхать у нас не принято, то Григорий Васильевич отдыхал до следующей своей картины шесть лет и только потом сделал в соавторстве с Г. Айзенбергом фильм-обозрение «Человек человеку…».

Биографические фильмы не добавили популярности Орловой – что она снималась там, что нет. Зато зрители хорошо помнили ее прежние работы, она по-прежнему оставалась народной любимицей, что подтверждали многочисленные письма. Не на все, а только на самые искренние и толковые послания Любовь Петровна отвечала. Иногда завязывалась регулярная переписка, например, с комсомольцами треста «Башмедьстрой», находящегося в башкирском городе Сибай. Молодежь из Зауралья была настолько покорена доброй реакцией артистки на свои письма, что обратилась с ходатайством в исполком городского совета назвать одну из улиц именем Орловой. Их просьбу удовлетворили. Заодно ее именем там же назвали Дом культуры. Значит, зрители до сих пор любят ее Стрелку, Марион Диксон, Никитину и Шатрову. Это позволяет держаться на плаву, ездить с вокальными концертами, проводить творческие вечера. Выступления нужны, поскольку в театре у нее по-прежнему всего одна роль, а «Русский вопрос» идет все реже и реже. Не очень-то хорошее у нее настроение перед полувековым юбилеем. Да и сама

цифра не радует. Пятьдесят лет! Любовь Петровна не ощущает такой возраст. Она по-прежнему делает гимнастику, занимается на балетном станке, соблюдает диету. Какая из ее ровесниц может с ней сравниться! У нее по-прежнему фигура молодой девушки и талия все те же 47 сантиметров, что были много лет назад. Правда, при росте 158 сантиметров это не так уж и удивительно (кстати, рост Григория Александрова – 182 сантиметра).

Другая артистка на ее месте устроила бы в честь пятидесятилетия вселенский трезвон, чтобы отметить юбилей как можно пышнее. Любовь Петровна, наоборот, приложила максимум усилий, чтобы об этом событии, рассекречивающем ее возраст, никто не узнал.

Летом 1952 года случилась очередная напасть. Сталину взбрело в голову организовать ряд показательных процессов над московской «золотой молодежью» – детьми высокопоставленных тузов и шишек, прожигателями жизни, любителями дорогих ресторанов и коктейль-холла на улице Горького. После фельетона в «Комсомольской правде» к таким надолго приклеился ярлык «плесень».

В ходе этой кампании в тюрьме оказался Дуглас-Василий Александров, сын Григория Васильевича от первого брака. У Любови Петровны с ним всегда были натянутые отношения, а после того, как тот устроил на даче бурную вечеринку, они окончательно испортились. Григорий Васильевич опасался, что арест сына нарушит его размеренный образ жизни, отрицательно скажется на его положении. Поэтому он вел себя тише воды, ниже травы. Дуглас просидел в тюрьме чуть ли не год, и за все это время отец навестил его всего один раз. Неприятная ситуация разрешилась благодаря глобальным событиям – в марте 1953 года умер Сталин. Вскоре Дугласа выпустили из тюрьмы.

Внучатая племянница актрисы Н. Ю. Голикова пишет в своей книге «Актриса и режиссер», что смерть вождя Любовь Петровна спокойно прокомментировала словами: «Наконец-то он сдох». Причем это было сказано не в запальчивости – не то что вырвалось, и сама потом забыла. Нет, она еще потом своему молодому коллеге по театру сказала: «Наконец-то сдохла эта злая собака».

В той же книге Нонна Юрьевна удивляется, что один из лучших биографов Орловой Ю. Сааков засомневался в правдивости этих слов. Помилуйте – да кто бы поверил! Любовь Петровна принадлежала к той достаточно небольшой части советских людей, которые никак не пострадали от сталинских репрессий. При этом ей не пришлось стать отщепенкой, уйти во

внутреннюю эмиграцию, затаиться, скитаться по чужим углам и жить на жалкие гроши. Она процветала. Она имела все мыслимые и немыслимые блага, каталась будто сыр в масле. С какой стати ей вдруг проклинать режим, при котором столь прекрасно жилось?!

Больше того – судя по простодушным мемуарам ленинградского историка музыки А. М. Сараевой-Бондарь, в последние годы жизни Орловой ставшей ее близкой приятельницей, Любовь Петровна говорила прямо противоположное и всячески обеляла диктатора: «Оргий и пьянства на приемах никогда не бывало, все было даже аскетично, прелюбодейств никаких. И просто невозможно представить себе, чтобы над Сталиным, стоявшим на Мавзолее, во время дождя кто-то холуйски держал раскрытый зонтик. Почему во всем сегодня обвиняют только его? Ведь короля играет свита». [79] Анализ, разумеется, неглубокий, но понятный.

Часть четвертая
СЛУЖАНКА ДВУХ МУЗ

Глава 18
Русская, француженка, норвежка

Я не хочу утверждать, что театральная среда особенно дика, кровожадна и агрессивна. Она только, как бы сказать, немного шальная.

Карел Чапек. Как ставится пьеса. Пер. Т. Аксель и Ю. Молочковского

После ухода из Музыкальной студии Любовь Петровна с 1933 года официально числилась актрисой студии «Мосфильм». Потом, правда, записи в находившейся в отделе кадров трудовой книжке иногда менялись – актриса Государственной студии киноактера, актриса Театра киноактера, – однако эти изменения происходили автоматически в соответствии со всякими административными пертурбациями, суть же оставалась одна и та же – киноактриса. Если говорить по-бюрократически точно – актриса высшей категории I группы. Параллельно она четыре года (1945–1949) числилась певицей концертной организации «Гастрольбюро».

Со временем подобное положение стало изрядно тяготить Орлову. В кино она вот уже три года не снимается, в Театре киноактера не играет, да никогда и не играла, приносящая денежный доход концертная программа, основу которой составляли старые песни Дунаевского, тоже порядком самортизирована, самой неинтересна. Чтобы не оказаться на обочине культурной жизни, не потерять известность, требовалось какое-то обновление формы творчества, и Любовь Петровна решила поступить в драматический театр имени Моссовета – тот самый, в котором она временно работала после войны, играя Джесси в «Русском вопросе». Осенью 1954 года она обсудила условия с руководителями театра и договорилась в Министерстве культуры, что народную артистку СССР, лауреата Сталинской премии направят в театр имени Моссовета «в порядке перевода» – известная формула трудоустройства для сохранения непрерывного стажа. Это учитывается при начислении пенсии, а неприятный для всякого человека возрастной рубеж уже маячил на горизонте.

Как и в «Русском вопросе», следующая театральная роль

Орловой была тоже в советской пьесе – «Сомов и другие» Максима Горького. Она играла Лидию, жену заглавного персонажа.

Выше уже говорилось, что, подобно всем другим, театр имени Моссовета исправно обслуживал власть. Ту самую власть, от которой по первое число доставалось всем театральным руководителям, в том числе и Завадскому. У Юрия Александровича с 1924 года накопился изрядный опыт руководящей работы: тут и собственный Театр-студия, и Центральный театр Красной Армии, который он параллельно возглавлял в 1932–1935 годах, и ростовский драмтеатр имени М. Горького. Последние 15 лет он стоял у руля театра имени Моссовета.

Завадский мог быть осторожным и, общаясь с вышестоящими инстанциями, проявлял чудеса дипломатии. Он оставался сухим, пробегая между струйками льющего сверху дождя инструкций и запретов. Хотя под конец жизни иной раз позволял себе фронду. Например, когда Министерство культуры в день премьеры хотело запретить поставленную Романом Виктюком «Царскую охоту», Юрий Александрович осмелился позвонить первому секретарю Московского горкома КПСС В. В. Гришину, человеку с вечно неприветливым, будто перекошенным от злобы лицом. Общаться с этим высокопоставленным функционером – удовольствие ниже среднего. Но когда вызовут в горком и ты вынужден идти, нужно смириться, тут уж никуда не денешься. Добровольно же напроситься на разговор с ним – подвиг сродни матросовскому. А Завадский позвонил и заявил, что в случае запрета он отказывается от руководства театром. Его ультиматум возымел действие – спектакль вышел.

Пьеса «Сомов и другие» принадлежит к разряду тех произведений, которые милы начальству, а не народу. Для зрителей в ней мало интересного. При советской власти, на определенном этапе противоречивого положения Горького в общественно-политическом процессе конца двадцатых годов, когда конфликты с Лениным, Зиновьевым и Сталиным остались позади, когда он солидаризировался со сталинскими деяниями, творчество Алексея Максимовича представляло собой особо охраняемый объект: произведения классика пролетарской литературы полагалось только хвалить и награждать лестными эпитетами. Это после перестройки, когда возникло модное поветрие представлять прошлое в неприглядном виде, им стали давать негативную оценку, заодно – что уж совсем нелепо – обрушиваясь на личность автора. Еще собственную точку зрения разрешалось высказывать раньше – до того, как Горький

превратился в икону, чем и воспользовался, например, известный философ и критик Юлий Исаевич Айхенвальд (высланный в 1922 году из красной России в числе многих других деятелей культуры на так называемом «философском пароходе»). Вот что он писал в своем популярном труде «Силуэты русских писателей»:

> «Стремление пронизать жизнь мыслью, распыленной на мелочи, необразованной и некритической, так глубоко проникло в Горького, что одной и той же серой краской мудрствования он рисует всех; на один образец стачал он мужчин и женщин, и все его герои слишком походят друг на друга. Он не индивидуализирует их языка, и очень многие говорят у него одинаково складно и ладно, хитро, красно, с вывертами и каламбурами, с прибаутками и пословицами, одинаково нарезают свою речь на рифмованную или ритмическую пестрядь афоризмов». И чуть ниже: «Так как в его словесном творчестве нет тех элементов живого действия и страстной воли, которые энергично сметали бы со своего пути всякую помеху лишнего разговора и умствований, всякую неторопливость отточенного афоризма, остроты или пословицы и в бурном порыве сталкивали бы лицом к лицу разнородные характеры, создавали борьбу людей и мощное соперничество желаний, то он и стал все больше и больше опускаться в тину той скуки, которая такой непобедимой мглою обволакивает многие из его сочинений».[80]

Разумеется, слова Айхенвальда нельзя считать истиной в последней инстанции, однако мнение достаточно авторитетное. Человек он был беспристрастный, о чем хорошо знал сам Алексей Максимович. Главное заключается в том, что такая характеристика кажется применимой к более поздним произведениям Горького, в том числе и к пьесам, которых трудолюбивый писатель создал видимо-невидимо.

После революции Горький задумал сочинить цикл пьес о гибели загнивающего российского капитализма и торжестве пролетарского дела. Родство этих драматургических произведений, помимо всего прочего, подчеркнуто однотипными названиями. Первая из них опубликована и поставлена в 1932 году, значит, писалась раньше. Она хорошо известна – это «Егор Булычов и другие». Годом позже опубликована и поставлена вторая, менее известная – «Достигаев и другие». Действие обеих пьес происходит в 1917 году, между Февральской и Октябрьской революциями. Богатый промышленник и коммерсант Достигаев

является предтечей Сомова – он в случае переворота намерен использовать неопытность рабоче-крестьянской власти, если такая установится, чтобы исподтишка всячески вредить гегемону.

Пьеса «Сомов и другие» известна меньше первых двух. Она писалась в 1931 году и впервые опубликована десять лет спустя. Поставили же ее и того позже. Пионером стал Ярославский драматический театр имени Ф. Волкова, показавший премьеру спектакля в марте 1953-го. Вскоре эту же пьесу поставил театр Моссовета – впервые в столице.

Это единственная пьеса Горького, написанная на материале советского времени. Она создавалась под впечатлением нашумевшего «шахтинского дела» (1928) и не менее громкого процесса «Промпартии» (1930). Из упоминаний персонажами этих двух событий можно сделать вывод, что действие «Сомова» разворачивается приблизительно летом 1930 года. Николай Сомов – инженер, антисоветчик, враг народа. Под стать ему и его коллеги, обуреваемые одной целью – подорвать экономическую мощь Советского государства и с помощью заграницы реставрировать в СССР капитализм. Все эти пигмеи скулят от зависти, глядя на энергичных коммунистов и комсомольцев, энтузиастов, которые горят на работе, неуклонно стремятся к своей цели, приближению светлого коммунистического завтра, и совсем не боятся лая мосек, доносящегося из подворотни. Но злобной мелюзге не остановить их поступательного движения. Идейные противники построения социализма, Сомов и другие, будут посрамлены. Партия и народ найдут на них управу.

В 1928 году Горький на короткое время приезжал в СССР, потом вернулся в Сорренто, где жил до середины мая 1931 года. Там, сидя на своей вилле «Иль Сорито», в полутора километрах от города, под ласковый плеск волн Неаполитанского залива, время от времени бросая задумчивые взгляды на видневшийся вдалеке Везувий – «хорошая горка, с характером», – он сочинял новую пьесу, вдохновляясь следственными материалами, исправно присылаемыми из Москвы. Попутно Алексей Максимович откликнулся обращением «К рабочим и крестьянам», опубликованным в «Правде» и «Известиях». По сути дела, он выступил солистом многоголосого хора обвинителей.

«Сомов и другие» является драматической иллюстрацией к нашумевшим процессам «вредителей», подлинным документом сталинизма в литературе. В пьесе не столько показана вредительская деятельность, сколько саркастически высмеивается идеология «врагов народа», ставших диверсантами, саботажниками, агентами иностранных разведок. Они готовы продаться за чечевичную похлебку – вот до какой низости

докатились бывшие «дачники» и «варвары»! Таланты современных хозяев жизни вызывают зубовный скрежет у отщепенцев, возомнивших себя сверхлюдьми.

Затронута здесь мельком и тема фашизма. Ее поднимает Лидия Сомова, догадывающаяся об истинном лице своего мужа. Она просит друга семьи Яропегова объяснить, что такое фашизм. Тот удивлен ее вопросом и нехотя говорит: «Ты знаешь: жизнь – борьба, все пожирают друг друга, крупные звери – мелких, мелкие – маленьких. Фашисты – мелкие звери, которым хочется быть крупными, а маленькие зверьки тоже хотят вырасти. Крупный зверь заинтересован в том, чтоб мелкий был жирнее, а мелкий – в том, чтоб маленький жирел. Для этой… доброй цели необходимо… именно то, что существует, то есть полная свобода взаимного пожирания, а для свободы этой необходима частная собственность – зверячий порядок. Вот большевики и пытаются уничтожить основу зверячьего быта – частную собственность… Понятно?»

Получив такое определение сложного политического течения, Лидия считает, что теперь может дискутировать с мужем на равных, и вызывает его на откровенный разговор. Сомов самозабвенно раскрывает перед ней свои взгляды: «Рабочие захватили власть, но – они не умеют хозяйничать. Их партия разваливается, массы не понимают ее задач, крестьянство – против рабочих. Вообще – диктатура рабочих, социализм – это фантастика, иллюзии, – иллюзии, которые невольно работой нашей поддерживаем мы, интеллигенты. Мы – единственная сила, которая умеет, может работать и должна строить государство по-европейски, – могучее, промышленное государство на основах вековой культуры… Власть – не по силам слесарям, малярам, ткачам, ее должны взять ученые, инженеры. Жизнь требует не маляров, а – героев».

Лидия считает такие взгляды фашистскими и обвиняет мужа в двоедушии. Николай же и не думает этого отрицать:

> «Да! Иначе – нельзя! Невозможно жить иначе, преследуя ту великую цель, которую я поставил пред собой. Я – это я! Я – человек, уверенный в своей силе, в своем назначении. Я – из племени победителей…
>
> *Лидия.* Крупный зверь?
>
> *Сомов.* Роль побежденного, роль пленника – не моя роль».

Однако, как говорил сам Горький (он даже вынес эти слова в заголовок известной правдинской статьи, написанной в период работы над пьесой), если враг не сдается – его уничтожают. В

финале пьесы вредительский заговор раскрыт и на сцене появляются чекисты, которых Горький называет агентами. Оказывается, они такие любезные, такие предупредительные.

«*Агент* (очень вежливо). Николай Васильевич Сомов?

Сомов. Это – я.

Агент. Вы арестованы. Выньте руки из карманов. А вы – кто?

Богомолов. Яков… Богомолов. Яков Антонович… Богомолов…

Агент. Вы – тоже арестованы. Здесь живете, нет?

Богомолов. Я… случайно. То есть – пришел в гости. Этот арест… явное недоразумение…

Агент. Здесь должен быть еще… Яропегов, Виктор Павлов.

Яропегов (в двери). Вот он.

Агент. Подлежите аресту и вы».

Легко ли далась Любови Петровне эта роль? В кратких характеристиках действующих лиц, помещенных перед текстом пьесы, автор представляет: «Лидия – лет 27, ленивые движения, певучий голос, жить ей одиноко и скучно; Арсеньева оживляет воспоминания юности ее, и потому она тянется к ней».

В период между «шахтинским делом» и процессом «Промпартии» Орловой, как и ее героине, было 27. В 1929-м воздух был пропитан страхом перед воцарившимся террором. Из страны были изгнаны многие ученые и писатели, репрессированы политические деятели, сосланы или казнены служители культа всех конфессий. Любовь Петровна хорошо помнила, как отец и муж разговаривали дома о политике, спорили о сути начавшейся коллективизации, направленной на удушение крестьянства. Помнила, как арестовали Берзина. Помнила свои надолго угнездившиеся ощущения неприкаянности и боязни разоблачения – вдруг в театре узнают, что ее муж злостный вредитель? Как там прореагируют на это? Потом, глядишь, докопаются до социального происхождения родителей. Чего доброго, от нее шарахаться станут. У скромной хористки нет близких влиятельных друзей, вряд ли ее кто-нибудь вызволит из беды. В пьесе Лидия рассчитывает на помощь комсомолки Арсеньевой, а Орловой в реальной жизни нужно было надеяться только на собственные силы. Хорошо еще, в Музыкальной студии оказался порядочный коллектив – здороваться не перестали, «блокаду» не устроили…

Любовь Петровна была не первой исполнительницей роли

Лидии в театре имени Моссовета. До нее эту роль играла и в очередь продолжала играть одна из заочных соперниц в кино – Валентина Серова.

Как во всех других странах, среди советских киноактрис тоже шла необъявленная война за лидерство. Явных претенденток на звание самой «белой и пушистой» было двое – Любовь Орлова и Марина Ладынина. Когда требовалось назвать ведущую тройку, к ним прибавляли Валентину Серову. Все они намного опережали миловидную блондинку Людмилу Целиковскую, шедшую по дистанции четвертой. Она реже снималась, у нее не было мужа-режиссера. Такие мужья были у Тамары Макаровой и интеллектуалки Елены Кузьминой, со временем написавшей и издавшей интересные мемуары. Однако той всенародной любви, какая обрушилась на лидеров гонки, им не досталось. Правда, и среди первых двух полного равенства не было – Орлова все-таки на полголовы обгоняла Ладынину. Тогда не измеряли рейтинги «звезд», не проводили социологических опросов. Но по частоте упоминаний в печати и разговорах Орлова на самую малость опережала соперницу. Это была здоровая конкурентная борьба двух творческих личностей. Они не строили каверз друг другу, не было взаимных упреков, обвинений, во всяком случае публичных. Однако борьба за первенство велась.

Интересно отметить, что у каждой актрисы имелась своя преобладающая аудитория. Военные очень любили Серову. Ладынина была своей для сельских жителей. Орловой в первую очередь симпатизировали горожане. Правда, такая дифференциация весьма условна – знали этих актрис повсюду. И вот две звезды впервые сошлись на одной сцене.

Валентину Серову всю жизнь преследовал злой рок. Ровно через год после свадьбы погиб ее первый муж Анатолий – летчик-истребитель, Герой Советского Союза. Любовь к поэту и прозаику Константину Симонову была прервана еще более сильной любовью к маршалу Константину Рокоссовскому. Роман с полководцем был раздавлен государственной машиной, зорко следящей за моральным обликом народных кумиров. От переживаний Серова начала выпивать, следствием этого явились нелады дома и на работе – она тогда играла в театре имени Ленинского комсомола. Взрослеющий сын с криминальными задатками все чаще становился ее собутыльником. Симонов, влюбившись в другую женщину, покинул Валентину Васильевну, которая находила утешение от всех своих бед в алкоголе. В конце концов из Ленкома ее уволили. Но ведь талантлива, ничего не скажешь – приняли в Малый театр. Она же по-прежнему пила, срывала спектакли. В январе 1952 года Серову уволили из

Малого, через несколько месяцев она поступила в театр имени Моссовета. Сначала ей давали небольшие роли в третьеразрядных пьесах. Лидия Сомова стала первой значительной работой «девушки с характером» в этом театре, и играла она очень хорошо. Однако алкоголь уже и здесь ставил палки в колеса. На всякий пожарный случай нужно было иметь равнозначную замену.

Четырнадцатого марта 1955 года в газете «Вечерняя Москва» под рубрикой «Дневник искусств» было опубликовано крошечное сообщение: «В состав труппы театра имени Моссовета вступила народная артистка СССР Любовь Орлова. В спектакле „Сомов и другие“ она играет роль Лидии».

Теперь, с наступлением «оттепели» (так после появления одноименной повести Ильи Эренбурга стали называть краткий период относительной свободы, начавшийся после смерти Сталина, а точнее, с разоблачения культа личности на XX съезде КПСС), можно было расширить обойму дозволенных к постановке драматургов, чем театры незамедлительно и воспользовались. На подмостках появились пьесы В. Розова, А. Володина, А. Вампилова, возник «Современник», с приходом Ю. Любимова стал центром зрительского притяжения театр на Таганке. Зарубежные драматурги тоже не остались без внимания, особенно часто ставились пьесы Бертольта Брехта и Теннесси Уильямса. Короче говоря, было что посмотреть, диапазон авторов быстро расширялся.

В своей книге «Эпоха и кино» Г. Александров вспоминает, как летом 1947 года, возвращаясь с Венецианского фестиваля (вообще-то возвращение произошло в конце октября), они с женой встретились в Париже с Жаном Полем Сартром. Поговорили о сравнительно недавно написанной пьесе «Почтительная потаскушка». Сартр сказал, что был бы доволен, если бы ее поставили в Советском Союзе и Орлова сыграла бы главную роль. В то время знаменитый философ, драматург и общественный деятель был весьма привязан к Советскому Союзу, с которым после решительно разругался. Супруги «дружно высказали писателю свое мнение о пьесе. Нам показалось, что в ней нет четкой позиции самого автора, он как бы оставался в стороне от острейших вопросов современности.

– А что еще, по-вашему, нужно мне сделать? – деловито осведомился Сартр.

– Написать еще одну сцену, в которой будет определенное осуждение лживого поведения представителей правящих буржуазных классов, осуждение расовой дискриминации».

Описанный диалог очень напоминает анекдот про Жукова,

который затрудняется выполнить сложное задание. Тогда Сталин говорит ему: «А вы слетайте на Малую Землю и посоветуйтесь с полковником Брежневым».

Так или иначе «через несколько дней Сартр прислал в гостиницу 12 написанных его рукой страничек. Мы привезли это дополнение к пьесе в Москву».[81]

Надо полагать, это очередная неточность в выражениях, свойственная режиссеру, – привезли дополненный вариант пьесы, которой в Москве раньше вообще не было. Дополнение же, очевидно, представляет собой новый финал. Кстати, интересно бы знать, на каком языке читали супруги, из которых только Орлова немного владела иностранным, да и то не французским – английским.

Знай Сартр, какая судьба ожидает его пьесу в СССР, он мог бы не дописывать ее в лихорадочной спешке, а тщательно поработать над словом (все же, думается, то парижское приключение – очередная александровская выдумка). В СССР пьеса писателя-гуманиста была опубликована лишь через восемь лет, в 1955 году, и тогда же поставлена. Ее оригинальное название «La putain respectueuse» при большом желании можно перевести по-разному: и «Почтительная потаскушка», и «Добродетельная шлюха», и «Респектабельная проститутка». Подобным существительным в советской действительности места нет. Поэтому пьесу опубликовали под названием «Лиззи», а в театре назвали и того хлеще – «Лиззи Мак-Кей». Пусть уж лучше на афише стоит некассовое труднопроизносимое имя, чем неприличное слово!

В театре имени Моссовета пьеса шла в сценической редакции в переводе одного из самых образованных людей своего времени кинорежиссера Сергея Юткевича. Это пьеса-памфлет, самая короткая пьеса Сартра – вначале она состояла из одного акта и двух картин. В 1952 году во Франции режиссерами Ш. Брабантом и М. Пальеро по ней был снят фильм «Почтительная проститутка» с Барбарой Лаж в главной роли. Эпизодическую роль клиента там сыграл ставший впоследствии известным комиком Луи де Фюнес. Посмотрев фильм, Сергей Иосифович заинтересовался пьесой. Именно он рекомендовал Орловой обратить на нее внимание, тем более что Любовь Петровна часто советовалась с ним насчет новинок драматургии, прося подобрать для нее что-нибудь подходящее. При переводе Юткевич с согласия автора некоторые фривольные сценки из пьесы убрал, компенсировав это тем, что ввел ряд эпизодов из киносценария. Однако никакой отсебятины при переводе не допустил – текст был только «родной», сартровский. В моссоветовский спектакль режиссер И. Анисимова-Вульф не мудрствуя лукаво включила три отрывка из

фильма – они показывались в самом начале.

Содержание «Лиззи Мак-Кей» несложно. Главная героиня, американская проститутка, в поисках лучшей доли едет из Нью-Йорка на юг страны. В поезде к ней пристал пьяный хулиган. Спасаясь от него, Лиззи перебежала в вагон для негров. Преследователь – за ней, а там на защиту женщины стали два чернокожих парня. Одного из них белый хулиган убил, второму, Сиднею, удалось скрыться.

Убийца оказался племянником влиятельного в этом американском штате сенатора Кларка. Трагический инцидент произошел незадолго до выборов, он чреват для политика большими неприятностями. Властная камарилья заинтересована в том, чтобы свалить вину на оставшегося в живых негра и предать его суду Линча. Для этого требуются ложные показания, которые может дать только бездомная потаскушка Лиззи. Она должна сказать, что не белый напал на безоружных негров, а чернокожий Сидней пытался ее изнасиловать, и тогда племянник сенатора спас ее.

Политические хозяева городка, куда приехала Лиззи, не сомневаются, что женщина, торгующая телом, с такой же легкостью продаст и совесть, однако неожиданно наталкиваются на ее сопротивление. Все пошло в ход – угрозы, подкупы, лесть. Однако тщетно – легкомысленная девчонка постепенно превращается в человека, выступающего против явной несправедливости. Ей нужно решить чужую судьбу, больше того – от нее зависит жизнь человека. У Лиззи хватило силы воли отказаться от лжи. В финале пьесы она с пистолетом в руке защищает Сиднея от расистов.

Сюжет достаточно простой, однако действие сконцентрировано настолько плотно, событий так много, что исполнительнице роли Лиззи необходимо решить крайне трудную задачу: за короткое время показать метаморфозу, произошедшую с героиней, эволюцию ее мировоззрения, логику достижения моральной победы.

Театральные критики единодушно признали игру Орловой в «Лиззи Мак-Кей» настоящей актерской удачей, ее первым настоящим достижением на сцене.

Острота драматургической коллизии, предложенной Сартром, состоит в том, что по всем статьям Лиззи – не героиня. Это жалкое существо, торгующее интимными утехами. Теперь жестокий мир требует от нее новой жертвы – пойти на клятвопреступление. Орлова удачно отыграла каждый эпизод спектакля. Она смогла передать все душевные нюансы свой героини: от вульгарности до нежных чувств, от привычной

забитости до бурного протеста. На глазах зрителей затравленная женщина освобождалась от предрассудков и страха. В трагичной истории артистка использовала наряду с драматизмом лирические и комические краски. После каждого спектакля Орловой устраивали овацию.

На одном из юбилейных спектаклей, четырехсотом, в июне 1962 года присутствовал сам автор. Сартр был восхищен игрой Любови Петровны. Он наговорил актрисе массу комплиментов и несколько раз сказал журналистам, что из всех известных ему исполнительниц роли Лиззи Мак-Кей Орлова – лучшая.

«Неужели это идеальное творение театрального мастерства, напрочь лишенное недостатков?» – вправе удивиться читатель, который в данном случае вынужден верить утверждению на слово. Действительно, те зоилы, которые любят заниматься ловлей блох, находили в игре Орловой мелкие шероховатости. Одному казалось, что артистка преувеличивает вульгарность Лиззи; другой указывал, что слабо показана порывистость ее характера; третий считал, что не выявлена ее природная смекалка, с годами развитая пусть даже сомнительным жизненным опытом. Подобные замечания звучали натужно. Они делались, чтобы рецензия не превратилась в патоку, и были даже не обидны, поскольку все понимали, что Любовь Петровна играла прекрасно.

Следует помнить, что мнение рецензентов всегда относится к одному определенному спектаклю. Обычно критики смотрели премьеру, о ней и писали. Потом они на этот спектакль не ходили, а исполнение со временем менялось. Нельзя годами играть одну и ту же роль одинаково. Каждый спектакль постепенно обкатывается, какие-то шероховатости сглаживаются, актеры становятся опытнее, играют по-другому – обычно лучше. И об этом уже критики не писали.

Валентин Гафт – а уж он-то разбирается в этом больше чем кто-либо другой – считает Орлову выдающейся артисткой. Валентин Иосифович работал в театре Моссовета недолго, семь месяцев, и играл с Орловой в «Лиззи Мак-Кей». Он видел, как в театр приезжала маленькая немолодая женщина в пальто с поднятым воротником, скромно проходила в свою гримуборную. А через считаные минуты на сцене появлялась героиня – азартная, энергичная, захватывающая аудиторию.

В «Лиззи Мак-Кей» у артистки была большая физическая нагрузка: почти три часа импульсивная, крикливая – приходилось форсировать голос – Лиззи мечется по сцене в туфлях на «шпильках». До поры до времени Орлова выдерживала. Однако 11 мая 1957 года после спектакля она почувствовала себя очень

плохо: сильная головная боль, головокружение. Врачи категорически запретили ей не то что играть – вставать с постели. Почти месяц Любовь Петровна провела в подмосковном клиническом санатории «Барвиха». Она была напугана своим состоянием и огорчена тем, что из-за ее болезни пришлось отменить два спектакля и объявленную встречу со зрителями в кинотеатре «Рекорд».

Чтобы совсем не лишиться посещаемого спектакля, дирекция срочно подготовила замену. Дублершей Орловой стала молодая артистка Ирина Соколова, а к осени того же года роль Лиззи подготовила и Валентина Серова – она играла 27 сентября и 15 октября. Вскоре, однако, Серова уволилась из театра. Слишком много неприятностей свалилось на ее бедную голову, чтобы при этом заниматься творчеством. В том году Валентина Васильевна развелась с Симоновым, у нее были нелады с сыном, а также – из-за дочери Маши – с матерью, не доверявшей воспитание внучки пьющей артистке.

После болезни Любовь Петровна быстро вошла в привычный ритм жизни. Опять прогулки, балетный станок, ежедневные сорокаминутные занятия гимнастикой, прохладный душ – и с нового сезона экстравагантная американка вихрем носится по сцене. Она молода, хороша собой, обольстительна. «Давно не приходилось видеть такой естественной непринужденности, такой легкости и грации, такого подвижного темперамента, как у этой замечательной актрисы. И сколько правды в ее Лиззи!» – восторгался критик рижской газеты «Советская молодежь». Это было написано 2 августа 1961 года, когда спектакль шел уже шестой сезон, миновало почти 300 представлений и, казалось бы, могла потускнеть свежесть игры. Правда, одно время «Лиззи Мак-Кей» действительно потускнела и остановилась «на ремонт», и произошло это по вынужденной инициативе Орловой.

В какой-то момент Любовь Петровна почувствовала безразличное, даже наплевательское отношение к ее спектаклю в театре. С ним обращались словно с обузой. Представления сопровождались мелкими, но весьма досадными происшествиями. Подобное случалось и с другими спектаклями, о чем бесстрастно свидетельствуют протоколы театра. То место для оркестра завалено мебелью и бутафорией; то в «Недоросль» попадают элементы оформления спектакля из колхозной жизни; то в пику художнику пошиты костюмы другого цвета и из другого материала; то музыку дадут не вовремя или слишком громко, из-за чего не слышно голосов артистов; то машинист ненароком опустит задник из другой картины…

У Орловой в театре всего один спектакль, она не может быть

расточительной. Поэтому 10 мая 1958 года Любовь Петровна написала главному режиссеру Ю. А. Завадскому докладную записку:

> «Декорации в спектакле „Лиззи Мак-Кей“ пришли в негодность. Двери не открываются и не закрываются. Между декорациями щели. Стены грязные. На одном спектакле артист Погоржельский упал со стола, так как он был сломан, чем вызвал ненужный смех у публики. Я поранила себе руку забитым наспех гвоздем и играла спектакль с перевязанной рукой.
>
> Мебель в декорациях совершенно износилась, стулья проваливаются и опасно на них сидеть, окно в спальне Лиззи иногда открывается, иногда нет.
>
> Спектакль был в Ленинграде. После приезда в Москву я много раз говорила о необходимости отремонтировать декорации, но все мои просьбы и просьбы рабочих сцены остались без ответа.
>
> Я как член коллектива, заботящийся о репутации театра, считаю необходимым снять спектакль «Лиззи Мак-Кей» с репертуара до тех пор, пока декорации не будут отремонтированы.
>
> Также прошу доделать мои костюмы и заказать мне туфли, так как за три года, что идет спектакль, я износила три пары своей обуви.
>
> Народная артистка Союза ССР Орлова Л. П.».[82]

Крик души не остался без ответа – осенью спектакль приостановили для устранения неполадок. Несколько месяцев зрители были лишены возможности лицезреть знаменитую артистку на сцене. Для нее же наступило напряженное время. У Любови Петровны начался репетиционный период, ей поручили новую заметную роль – в классической драме Генрика Ибсена «Нора».

Это только у нас, да еще в Германии, пьеса называлась по имени героини. Во всем остальном мире она известна под авторским названием «Кукольный дом». Написанная, опубликованная и впервые поставленная в 1879 году, она сразу разделила зрителей на два лагеря. Часть зрителей, поддерживающая борьбу женщин за равноправие, горой стояла за Нору. Их антагонисты обвиняли автора в стремлении расшатать институт брака. В австралийском Сиднее «Кукольный дом» освистали, в немецком Брауншвейге представление было запрещено полицией. В Германии вообще побаивались играть пьесу в авторской редакции. По требованию одной известной

актрисы Ибсен переделал финал: в новом варианте Нора в последний момент решала не покидать мужа и детей.

Получается, «Кукольный дом» затронул болезненную для общества тему. Как всякое по-настоящему классическое произведение, пьеса выдержала испытание временем. Она по-прежнему звучала актуально. Что характерно – чем спокойнее, чем благополучнее общество, тем острее кажется ее смысловая направленность. В театре имени Моссовета режиссер И. Анисимова-Вульф старалась всеми способами подчеркнуть именно злободневность «Кукольного дома». Запал спектакля был направлен против фарисейства, двойной морали, существующей в обществе через много лет после времени, описанного великим норвежцем.

Роль Норы входила в репертуар многих известных актрис. Ее играла Элеонора Дузе. В России она знала таких превосходных исполнительниц, как Мария Савина и Вера Комиссаржевская. На советской сцене в этой роли прославилась Софья Гиацинтова. И если в «Русском вопросе», одновременно идущем в нескольких театрах, Орлова вступила в очное соревнование с другими артистками, то в «Норе» ее соперницами стали тени великих предшественниц. Неизвестно, в каком соревновании труднее победить.

Можно сказать, что Орловой на роду было написано сыграть эту роль. Десять лет назад, после громкого «моссоветовского» дебюта в «Русском вопросе», критик Е. Голышева писала: «Ее Джесси – героиня кукольного дома, почти Нора из пьесы Ибсена, та „милая куколка“, какой ее представлял себе Гельмер. Джесси-Орлова неспособна на сколько-нибудь глубокие переживания».[83] Видимо, Орлова в роли Норы – снайперски точное попадание в образ. Созданный драматургом характер норвежки – медленно запрягает, да быстро едет, – идеально совпал с амплуа актрисы, что было предсказано (или даже подсказано) критиком.

«Нора» начинается с того момента, на котором пьесы часто заканчиваются – близится финал истории, все значимые события произошли раньше: опасная болезнь мужа, смерть отца, совершенный Норой подлог. Обо всем этом зрители узнают из диалогов действующих лиц.

В пьесе три действия – в каждом проявлялся разный характер героини: Нора беспечная; Нора мятущаяся, боящаяся разоблачения, и, наконец, Нора бунтующая. Все три ипостаси были блестяще показаны Орловой. Для этого понадобился серьезный труд, ведь играть пришлось одну из сложнейших ролей в драматургии. Поэтому новая удача была особенно дорога.

«Я люблю Нору за то, что она сумела перешагнуть через

столетие и сегодня звучит современно, – говорила актриса в одном из интервью, – за то, что маленькая Нора, эта белочка, жаворонок, находит в себе волю уйти из „кукольного дома“, от чужого человека, от искусственной жизни».[84]

Идет последнее действие, решающее в пьесе. По свидетельству самого Ибсена, вся пьеса написана ради финальной сцены. Муж вводит взволнованную Нору в комнату. Она уже знает, что обречена на позор – муж обязательно прочтет письмо Крогстада, рассказывающее о совершенном ею подлоге. В глубине души она надеется на чудо, надеется, что Торвальд проявит смелость и великодушие, однако в принципе готова к худшему развитию событий. Нора-Орлова внутренне замирает. А после неожиданной для нее реакции мужа на письмо – тот предложил делать для окружающих вид, что они по-прежнему живут семьей, но детей будет воспитывать он один, – буквально каменеет, ее немигающие глаза смотрят в пространство перед собой. Она почти не слышит Торвальда, отвечает автоматически, не вникая в смысл собственных слов.

Эту сцену – катастрофу семейной жизни – Любовь Петровна проводила с подлинным драматизмом. Зрители были приятно удивлены игрой Орловой, тем, что актриса вырвалась за рамки привычного комедийно-музыкального амплуа. Как ни крути, ее ролям в «Цирке» и «Ошибке инженера Кочина» присущ облегченный драматизм. Лидия Сомова, по «гамбургскому счету», тоже не ставит серьезных проблем перед исполнительницами. Лакмусовой бумажкой для выявления подлинного таланта является классика. В традиционном, без малейших формалистических вывертов, спектакле Орлова впервые почувствовала свою «театральную» уверенность. Помогало и то, что основными партнерами были хорошо относящиеся к ней Б. Оленин (Ранк) и Р. Плятт (Крогстад). Раньше, перед войной, оба играли эти же роли в спектакле театра имени Ленинского комсомола. Сейчас, чувствуя себя в своей стихии, они давали дельные советы.

Итак, Любовь Петровна обрела уверенность в своих силах на сцене. Что касается ее положения в иерархии театра, оно по-прежнему не удовлетворяло ее. Хотя внешне все обстояло благополучно. По тарифной сетке она числится «артисткой высшей категории». Деньгами тоже не обижена. Сначала у нее был оклад 1200 рублей, с 16 марта 1957 года – 1750, а через полгода руководство театра «пробило» через Министерство культуры СССР персональный оклад – 3 тысячи. Среди артистов самый высокий оклад имела Вера Марецкая – 4 тысячи, одна-единственная в театре, большинство же получало от 1000 до 1300

рублей. Тем не менее Орлова чувствовала некую обособленность от коллектива.

Любовь Петровна предполагала, что явится в театральную губернию как чрезвычайный посол великой державы кино и сразу займет там высокое положение со всеми присущими деятелю такого ранга почестями. А очутилась в суверенной республике, гордой, знающей себе цену, не склоняющейся перед «иноземными захватчиками». Здесь были свое правительство, свои лидеры, свои аксакалы. Имелся свой бог – художественный руководитель Ю. А. Завадский, который еще в апреле 1924 года, будучи тогда артистом МХТ, основал собственную театральную студию. Многие его ученики, ставшие крепкими профессионалами, сопровождали Юрия Александровича на всех этапах творческой карьеры. Учились у него, затем работали в Театре-студии, в 1936 году поехали вслед за ним в Ростов-на-Дону, где составили ядро труппы Драматического театра имени М. Горького (помещение – конструктивистское творение В. Щуко и В. Гельфрейха в форме трактора, зал на 2200 мест), в 1940 году вернулись с ним в столицу, работали в театре имени Моссовета. Конечно, теперь это одна семья, сроднились за много лет.

Случались внутри театра и родственные связи в буквальном смысле этого слова; здесь работали бывшие жены Завадского – первая, В. Марецкая, и вторая, И. Анисимова-Вульф. Всем этим людям есть что вспомнить, они понимают друг друга с полуслова, каждый из них может прийти к худруку, стукнуть кулаком по столу, что-то потребовать, не боясь неприятных последствий от своей резкости. А Любовь Петровна – на правах новенькой, робеет. К тому же она не настолько контактный человек, чтобы быстро освоиться в незнакомом коллективе, Орловой для этого требуется время. Однако получается, что особого времени на сближение нет: в театре занятость у нее небольшая, поэтому для заработков при каждом удобном случае ей приходится колесить по стране с сольными концертами. Хорошо еще, если для заработков. Иной раз приходилось выступать бесплатно. Это были так называемые шефские выступления – в то время существовала такая форма общественной работы.

В принципе, активной общественной деятельностью Любовь Петровна не занималась. Здесь народная артистка могла похвастаться только тем, что в 1947 году была избрана членом ЦК союза работников кино. Когда через два года этот профсоюз стал составной частью союза политпросветработников, Орлову и туда переизбрали членом ЦК. В апреле 1949 года Любовь Петровна была делегатом X Всесоюзного съезда профсоюзов, проходившего в Большом Кремлевском дворце. Помимо этого, бывала членом

делегаций на международных кинофестивалях, но такой общественной работе можно только позавидовать. Иногда подворачивались полушефские, то есть малооплачиваемые выступления, относящиеся к разряду престижных, как это, например, случалось в середине пятидесятых годов прошлого века, в период освоения целинных земель. Артистические десанты регулярно наведывались в те края, Любовь Петровна тоже несколько раз ездила на целину. Об одной поездке писал в своих мемуарах Л. И. Брежнев, бывший в то время первым секретарем ЦК компартии Казахстана. Как теперь известно, «Целину» написал заведующий сельскохозяйственным отделом газеты «Правда» талантливый журналист А. П. Мурзин, но мы для простоты будем придерживаться первоначальной версии.

Следует заметить, что по духу известные мемуары Леонида Ильича напоминают воспоминания Г. В. Александрова. А больше всего и те и другие похожи на записки барона Мюнхгаузена. Однако при подготовке брежневских сочинений документы тщательно проверялись. Книги получались тенденциозными и напыщенными до степени пародии, но оголтелого вранья в них не было.

В «Целине» Брежнев описывает свой самолет Ан-2, изготовленный в Киеве по специальному заказу. На первый взгляд все там хорошо, но почему-то пассажиры испытывали в нем большие неудобства. Прямо, как в «Волге-Волге»: «Пароход хороший, только он воды боится». По словам генсека: «Этот воздушный извозчик выматывал основательно. Как-то я притерпелся, но однажды пришлось это все испытать нашим уважаемым актерам Л. П. Орловой, М. А. Ладыниной и Н. А. Крючкову. Они приехали на целину, чтобы порадовать людей своим искусством, а выступать оказалось не перед кем: все были далеко в степи. Пожаловались мне:

– В Кустанае мы уже выступили, но ведь хочется самих целинников увидеть. Помогите, дайте какой-нибудь транспорт.

– Ну что ж, вот мой самолет, – ответил я и обратился к экипажу: – Завтра у меня дела в городе, а вы повозите товарищей по бригадам. Где увидите людей, там и садитесь.

Летчики постарались. За день облетели не то два, не то три района. День выпал ветреный, болтанка была жуткая, актеры вернулись в город едва живые. Крючков, как человек бывалый, вполне держался, но женщинам пришлось туго. Я посмотрел на них и пожурил командира:

– Переборщил, видать, Николай?

– Что вы, они сами требовали. Выйдут из машины, полежат немного под крылом, потом выступят и опять – вези! Очень

мужественные женщины…»[85]

Если даже в специально оборудованном самолете первого человека республики приходится испытывать такие нагрузки, можно представить, что сваливается на плечи артистов во время обычных гастролей и киносъемок. Съемки – это особая статья. Часто они напрямую связаны с риском для здоровья. Уж сколько хлебнула Любовь Петровна: сваливалась с быка в «Веселых ребятах»; падала, спотыкаясь на бегу, и «поджаривалась» на пушке в «Цирке»; плавала в ледяной воде в «Волге-Волге», не говоря уже об автомобильной катастрофе в Чехословакии и многочисленных мелких травмах. И все равно ее как настоящую киноартистку тянуло сниматься.

…На съемочной площадке она вновь появилась только через шесть с лишним лет после «Композитора Глинки».

Глава 19
Небесная идея

Было совершенно очевидно, что мы катимся по наклонной плоскости.

Славомир Мрожек. Все ниже. Пер. А. Базилевского

Принято считать, что самым «долгоснимаемым» фильмом в нашем кинематографе (а стало быть, и в мировом – кто же за границей позволит так долго тянуть) является «Хрусталев, машину!», над которым режиссер Алексей Герман работал восемь лет. Когда знакомишься с историей фильма «Русский сувенир», начинаешь сомневаться в истинности германовского рекорда.

Все началось осенью 1953 года, когда, выдумав фабулу, Григорий Васильевич призвал под сочинительские знамена братьев Тур, сценаристов «Встречи на Эльбе». Оба драматурга работали в основном в приключенческом жанре. В комедийном активе братьев значился только фильм «Беспокойное хозяйство». Эта не лишенная оригинальности симпатичная комедия про ложный аэродром, помогавший водить за нос гитлеровских агрессоров, дожила до наших дней благодаря хорошим артистам, в первую очередь Л. Целиковской и М. Жарову. Михаил Иванович к тому же в первый и единственный раз выступил там в качестве постановщика. Картина «Беспокойное хозяйство» снималась сразу после войны, Александров в то время был художественным руководителем «Мосфильма». С тех пор он считал, что у братьев Тур имеются задатки комедиографов.

Новое соавторское трио представило на «Мосфильм» творческую заявку на сценарий художественного фильма «За железным занавесом». Содержание таково: несколько респектабельных туристов из капиталистических стран летят из Китая в Советский Союз, в Москву. По пути у самолета случилась поломка, и он срочно приземлился на первом попавшемся месте, в глухой тайге. Дальше иностранцы начинают выбираться оттуда в Москву, по пути становясь свидетелями грандиозных свершений советского народа. Их проводником становится член экипажа буфетчица Маша Снигирева, вынужденная взять на себя функции экскурсовода, Министерства иностранных дел и Всесоюзного общества культурных связей с заграницей. Разумеется, с иностранцами происходят всякие комические приключения, а в результате у них открываются глаза на нашу прекрасную

действительность. Если раньше они относились к СССР с предубеждением, то теперь, столкнувшись с простыми людьми, своими глазами увидев их счастливую жизнь, благоустроенный быт, самоотверженный труд, они восхищены этой страной. Ряды искренних друзей Советского Союза пополнились.

Договор с авторами студия заключила 27 октября 1953 года, предоставив на сочинение сценария односерийного фильма достаточно много времени – шесть месяцев. Однако сначала Александров болел, потом ездил за границу. К тому же над Григорием Васильевичем, словно дамоклов меч, долго висело задание государственной важности: ему, Сергею Герасимову и Михаилу Чиаурели поручили поставить двухсерийный документальный фильм, посвященный Сталину. О том, как в разных странах реагировали на его кончину. Предполагалось использовать обширную зарубежную кинохронику. Через какое-то время задание изменилось: не нужен двухсерийный, достаточно сделать фильм «Похороны» – даже не полнометражный, в нескольких частях. Позже от этого замысла тоже отказались – последовала административная реформа, Министерство кинематографии было ликвидировано и стало составной частью впервые созданного Министерства культуры. Продержав трех режиссеров в изрядном напряжении, идея фильма о похоронах Сталина постепенно заглохла. Буксовало и дело со сценарием фильма «За железным занавесом». Срок сдачи продлили на четыре месяца, однако к 1 августа соавторы работу все равно не представили. Тогда у директора «Мосфильма» И. А. Пырьева лопнуло терпение, и он попросил показать хотя бы то, что есть. Мосфильмовские редакторы прочитали сценарий, сделали немыслимое количество замечаний и разрешили дорабатывать его до Нового года.

Следующий вариант сценария – теперь он назывался «Пилигримы» – тоже потребовал существенных переделок. В июне 1955 года он был представлен уже под названием «Шиворот-навыворот». Через полгода выяснилось, что все изменения в сценарий Григорий Васильевич вносил один. Ознакомившись с поправками режиссера, братья Тур пришли от них в ужас и, подобно многим своим предшественникам, отказались от совместной работы.

Вряд ли целесообразно перечислять все проволочки, происходившие благодаря Александрову. Все же 26 июня 1958 года сценарий утвердили, и уже в будущем году начали сниматься некоторые эпизоды. Фильм имел интересные варианты названий. Григорий Васильевич выбрал самое неудачное из них, напоминающее магазинную вывеску, – «Русский сувенир».

Третьего мая 1959 года истосковавшаяся по кино Любовь Петровна написала директору театра М. С. Никонову заявление, в котором просила в связи с началом съемок фильма не планировать ее в течение лета на гастрольные поездки из Москвы. Аналогичное письмо Никонову прислал «Мосфильм» – студия просила вообще не занимать Орлову в спектаклях до октября. В первой половине июня театр имени Моссовета должен был ехать на гастроли во Львов, где намеревался, помимо прочего, три раза показать «Нору». Однако киношники все-таки настояли на своем, «Нору» не повезли, благо обширный репертуар театра оставлял пространство для маневра. Позже «моссоветовское» руководство взяло реванш – когда в августе открылся новый сезон, Любовь Петровну не освободили от спектаклей, и ей пришлось сочетать съемки с работой в театре.

Весной 1959 года на «Мосфильме» произошла реформа – были созданы творческие объединения, и группа «Русского сувенира» вошла в Первое. И вот 20 июля этого года художественный совет объединения собрался на свое заседание, чтобы обсудить, как проходят съемки, и оценить качество готовых эпизодов.

Фильм еще не закончен, полного представления не было. Товарищи по объединению настроены вполне миролюбиво, хвалили за эпичность, за показ хорошего индустриального пейзажа, мощной техники, аэродрома, сплава леса. Когда же речь шла о действующих лицах, хвала сменилась хулой; особенно критиковали Варвару Комарову, которую играла Орлова. В Варвару после многочисленных переделок превратилась Маша Снигирева из первоначальной заявки. Специальность она тоже сменила – стала инженером по зажиганию звезд на башнях Московского Кремля. Претензии были не к качеству игры Любови Петровны. Для нареканий имелись три другие причины.

Во-первых, товарищам по творческому объединению не понравилась ее экзотическая специальность. Куда это годится, возмущались они, рядовой советский человек знакомит интуристов с повседневной жизнью советских людей, и вдруг под занавес выясняется, что она обладательница единственной на земном шаре специальности. Тут уже и все остальное покажется надуманным. К этому замечанию режиссер прислушался – Варвара стала простой телеграфисткой, а инженером по зажиганию кремлевских звезд сделался ее брат.

Во-вторых, большое недовольство вызвал текст, вложенный сценаристом в уста Варвары. Действительно, вместо живой речи она изъяснялась газетными штампами. Справедливости ради нужно заметить, что остальные персонажи говорили ненамного

лучше. Но с капиталистов взятки гладки – не могут же иностранцы изъясняться, как Пушкин или Тургенев. Претензии же к роли Комаровой возникли, потому что она единственный советский человек, стало быть, язык ее должен быть ярким и образным, с репризами, способными войти в повседневный обиход, как это случалось после «Веселых ребят» или «Волги-Волги».

Несмотря на обещания, добиться подобного качества сценаристу не удалось. В фильме нет запоминающихся фраз, что негативно отразилось на его популярности. В стране царила строгая цензура, когда со зрителями и читателями нужно было разговаривать эзоповым языком. Если в словах содержался двойной смысл, это воспринималось как необычайное геройство, авторы приобретали статус храбрецов и тогда произведение могло привлечь внимание. Совсем иное отношение к тексту, когда слова в одно ухо влетают, а в другое вылетают. Именно такое свойство присуще сентенциям Варвары Комаровой. «Платон сказал – невозможно быть в одно и то же время богатым и честным человеком». «За деньги времени не купишь». «Капитализм еще имеет силу, но уже не имеет смысла». «Общеизвестно, что труд создал из обезьяны человека». «Мечтать нужно, и мечты превратятся в действительность». И все это в фильме с претензиями на комедию? Тут у любой артистки опустятся руки, сколько ни старайся. Заметив в доме охотника Егоркина лежащий на подоконнике «Капитал» Маркса, Варвара обращается к миллионеру Скотту:

– Вам надо бы почитать вот это. Здесь научно доказана его гибель.

Повторим, что другие персонажи не уступают ей в красноречии. Например, некий студент без обиняков укоряет иностранцев: «Решения Двадцать первого съезда не знаете, господа!» Подобными перлами напичкан весь фильм вплоть до заключительных слов прозревшего американского миллионера: «Я никогда не думал, что коммунизм так близко…»

И, наконец, третья, самая главная претензия – Варвара Капитоновна слишком молодо выглядит. А ведь у нее семь взрослых сыновей. Орлова так же похожа на мать-героиню, как и 20 лет назад. Григорий Васильевич пытался оправдаться, напомнив, что из текста ясно: Варвара родила только троих, а четверых взяла во время войны на воспитание. Однако слова Александрова не возымели на присутствующих никакого действия. Из троих сыновей старший все равно уже опытный летчик. Когда же в кадре появляются семь парней, каждый из которых выглядит старше матери, получается сущая нелепость.

Члены худсовета предложили режиссеру сделать сыновей братьями Варвары. Григорий Львович Рошаль нашел такой метаморфозе поистине библейское объяснение. «Здесь главное то, – сказал он, – что братья тут – философская категория. Предположить, что вся страна ее дети – очень странно, а что вся страна – братья, можно понять».[86]

Приблизительно такие же замечания были сделаны по режиссерскому сценарию Управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР. Тем не менее «Русский сувенир» был запущен в производство. Чтобы уложиться в график, Александров попросил организовать вторую производственную группу. Эту просьбу выполнили. Режиссером второй группы был назначен П. Н. Арманд. Павел Николаевич – человек многогранный, обедни не испортит. До войны он прославился как автор музыки и текстов песен для кинофильмов. Самой популярной оказалась «Тучи над городом встали» из «Человека с ружьем». После войны Арманд поставил несколько картин на Рижской киностудии, в частности с успехом шедшие «Весенние заморозки», «За лебединой стаей облаков». Рижская студия по-прежнему была заинтересована в нем и предложила самостоятельную работу. Поэтому через месяц Арманд покинул «Русский сувенир».

Как при всяких масштабных съемках, по ходу дела возникали непредвиденные обстоятельства, график постоянно нарушался. Причины задержек самые разнообразные – тут и плохая погода, и поломка аппаратуры, и переговоры с цирком о предоставлении дрессированного медведя. Порой работу стопорили субъективные факторы: в картине снималось много известных, востребованных актеров, у них были дела, которыми невозможно пренебречь. Они и в театрах заняты, и на других фильмах, включаются в официальные делегации. Элина Быстрицкая улетела на две недели в США, а вернувшись, столько же болела. Читающий дикторский текст Сергей Образцов уехал со своим кукольным театром на месяц в Англию.

Любовь Петровна отсутствовала редко. Только в середине сентября по приглашению Министерства культуры Узбекистана вместе с одним из партнеров по фильму, Павлом Кадочниковым, летала на праздник искусства в Ташкент. Иногда она была занята в театре. А 24 ноября заболела – у нее было сильное раздражение кожи лица, врачи запретили ей гримироваться. Лишь через месяц Орлова смогла продолжить работу.

Съемки «Русского сувенира» катастрофически отставали от производственного графика. Между тем народ выражал недовольство. Редакции газет получали письма от возмущенных

читателей: как же так, товарищи! Четвертый год пресса долдонит о несуществующем фильме, публикуются фотографии со съемок, телевидение трубит о будущем шедевре. Раздувают кадило, а результатов нет.

Только железные нервы Григория Васильевича позволили довести работу до конца. В марте 1960 года съемки все-таки закончились. Потом, правда, были некоторые доработки, перезапись шумов и музыки, озвучивание. Наконец кинокомедия готова, ее можно показывать. И тут новая напасть. На одном из первых просмотров картину увидел советник китайского посольства в Советском Союзе. Одно обстоятельство в «Русском сувенире» настолько возмутило его, что дипломат пожаловался в Министерство иностранных дел СССР, откуда на «Мосфильм» тотчас пришло письмо:

> «В фильме показано, что среди американских, английских и французских туристов, которые едут в Советский Союз из Китая, есть несколько человек с крайне предубежденным отношением к социалистическому лагерю и даже один шпион.
>
> Чжан Инь-у сказал, что это не соответствует действительности, так как КНР не имеет с США никаких отношений, а отношения с Англией и Францией носят крайне ограниченный характер. Туристы из этих стран, а тем более шпионы, в Китай не ездят.
>
> В Китай приглашают, правда, некоторых представителей из этих стран, но только прогрессивных взглядов.
>
> Чжан Инь-у дал понять, что будет неправильно, если миллионы советских зрителей будут смотреть фильм, где неправильно показаны отношения КНР с рядом капиталистических стран.
>
> Чжан Инь-у выразил надежду, что его замечания будут переданы организациям и товарищам, имеющим отношение к созданию фильма «Русский сувенир»».[87]

Каприз дипломатов влетел «организациям и товарищам» в копеечку, поскольку сначала среди персонажей был китайский пилот, и радист объявлял про самолет «следующий из Пекина». Теперь следовало сказать: «следующий из Владивостока», сделать еще кое-какие мелкие поправки. Дело осложнялось тем, что часть материалов была отправлена в Главкинопрокат, их нужно вернуть для перемонтажа негатива, перезаписи, новой печати контрольной копии и изготовления материалов для копировальной фабрики…

На какое-то время связанные с фильмом хлопоты выпали из поля зрения Орловой – в ночь на 22 июня скончалась ее старшая сестра Нонна Петровна Веселова. Ее похоронили на сельском кладбище во Внукове. Нонна была последней из близких родственников актрисы. С детства они были близки, вместе жили и воспитывались в родительском доме. Сначала разница в шесть лет сказывалась, у каждой девочки были свои интересы. После революции, когда Орловы переехали из Звенигорода в Сватово, настала одинаковая для них полуголодная юность с изнурительными поездками в Москву, куда возили на продажу бидоны с молоком. Когда Нонна вышла замуж, сестры стали видеться реже. Потом младшая была плотно занята в театре, на киносъемках, встречались от случая к случаю, но духовно они были очень близки. Во время войны Любовь Петровна помогла матери и сестре выехать в эвакуацию в Уфу, при случае навестила их.

У Нонны Петровны было слабое здоровье, и Орлова изрядно постаралась для нее: выхлопотала участок в двух шагах от своей дачи, помогла купить корову. Казалось, жизнь налаживается – сестра окрепла, ни на что не жаловалась, у нее дочь и внуки, в которых она души не чаяла, много друзей, которых она, хлебосолка, охотно принимала, устраивая обильные застолья. Во Внукове сестры виделись часто, после своих поездок, особенно заграничных, Любовь Петровна одаривала старшую всевозможными сувенирами… И вдруг эта ужасная, неожиданная смерть.

Если бы не утрата сестры, можно было бы считать, что лето 1960-го складывается удачно. Закончена кинокомедия «Русский сувенир». Фильм цветной, Любовь Петровна выглядит там очень хорошо, картина если и не добавит ей новую порцию известности, то реанимирует прежнюю, начавшую уменьшаться. Положение в театре становится более прочным, ее часто приглашают на выступления. Да что там выступления – не забывают и на мероприятиях союзного масштаба. Например, 17 июля Орлова и Александров были в числе других избранных приглашены на загородную правительственную дачу, где состоялась «волнующая» встреча руководителей партии и правительства с лучшими представителями советской творческой интеллигенции. На фотографиях в прессе можно увидеть Любовь Петровну и Никиту Сергеевича. Оба радостно улыбаются, известной актрисе и главе государства так приятно воочию увидеть друг друга. При виде этого снимка вспоминается анекдот той поры. «Как живете?» – весело спрашивает колхозников Никита Сергеевич. «Хорошо живем», – шутят в ответ колхозники.

Сценарий подобных показушных приемов хорошо известен: члены Политбюро ЦК обращались с установочными призывами, в ответ представители разных родов искусств – кинематографистов в этот раз представлял Сергей Бондарчук – благодарили партию и правительство за внимание к их работе, обещали отдать все силы и таланты на благо народа.

Официальный отчет об этой встрече в газетах публиковался под заголовком «Великое единство вдохновенного служения партии, народу». Там даже проскальзывали почти лирические строки, немыслимые в сталинские времена: «Гости замечательно провели воскресный день. Они гуляли по тенистым просекам, катались на лодках, удили рыбу, купались в озере (надо полагать, в приглашениях руководители партии и правительства советовали интеллигентам захватить с собой купальники и плавки, иначе те могли не сообразить, что их ожидает. – *А.Х.),* соревновались по спортивной стрельбе в тире, играли в городки и настольный теннис… Гости расходились, окрыленные радостью встречи, вдохновленные незабываемым творческим общением, готовые к новому труду во всех областях коммунистического творчества».[88]

«Окрыленные» – в данном случае на редкость удачно подобранное слово. А как можно себя почувствовать иначе, если ты официально причислен к сливкам общества? Ты на коне, с тобой считаются, перед тобой открыты блестящие перспективы. В подобные моменты тебя охватывает ощущение счастья, кажется, что так будет вечно, и даже думать лень, что на белом свете имеются какие-то неприятности. В твоей-то жизни они не появятся.

Увы, увы, увы…

В предыдущей главе упоминалось, что так называемый «период „оттепели“» благотворно отразился на репертуаре драматических театров. Кинематограф в это время тоже сделал шаг вперед, став совершенно другим. Режиссеры старались избегать привычного украшательства, рассказывали и о плачевном состоянии послевоенной деревни, и о тяготах городской жизни, не чурались критики в адрес зазнавшихся чинуш. Поначалу все это присутствовало в картинах в гомеопатических дозах, однако постепенно тенденция проявлялась все больше и больше. Появилось новое поколение талантливых режиссеров, у которых не было возможности работать в период малокартинья: А. Алов и В. Наумов, В. Венгеров, Л. Кулиджанов, Я. Сегель, С. Ростоцкий, Г. Чухрай, М. Швейцер. Многие из них воевали, и одновременно с ними в кинематограф вошли чуть более молодые, не попавшие на фронт

по возрасту Т. Абуладзе, Л. Гайдай, М. Калик, М. Хуциев. Прогремели имена сценаристов А. Володина, В. Тендрякова, Г. Шпаликова.

С такой когортой дебютантов, стремившихся честно отобразить реальность, не избегать существенных проблем и отказаться от излишнего пафоса, жадно знакомились многочисленные зрители. Новые картины вызывали оживленные споры. После XX съезда партии и доклада Хрущева фильмы без лишней идеализации стали громогласно говорить о важных противоречиях нашего общества. Скоро каждый год выпускалось уже не восемь фильмов, как при Сталине, а 50–60. Среди них были «Летят журавли» и «Чужая родня», «Девять дней одного года» и «Человек идет за солнцем», «Сорок первый» и «Весна на Заречной улице»… На что мог рассчитывать на этом блистательном фоне плакатный «Русский сувенир»?! На долгожданное появление Любови Орловой? На полный изящества текст? На оригинальность постановки?

Едва «Русский сувенир» мелькнул на экранах, – а шел он считаные дни, – как в прессе появились кислые отклики. Это мелочи жизни, булавочные уколы критиков можно терпеть. Однако вслед за ними последовала звонкая оплеуха – 30 июля журнал «Крокодил» разразился обширным фельетоном под названием «Это и есть специфика?». Сатирический журнал, переживающий тогда короткую пору расцвета, посвятил целую полосу «Русскому сувениру». Слева, в узкой колонке «Говорит режиссер», дана подборка коротких цитат из многочисленных «пиаровских» интервью Г. Александрова. Вроде той, например, которая была опубликована за четыре месяца до этого, 28 февраля 1960 года, в газете «Челябинский рабочий». Откопали все-таки, злыдни:

> «Я несколько лет посвятил тому, чтобы создать сценарий, на основе которого можно было бы поставить веселый кинофильм, посвященный проблемам современности. Часто после поездок в буржуазные страны мне приходилось выезжать в Сибирь. И вот эти контрасты при перелете из Иркутска в Палермо и из Рима в Братск дали мне возможность разработать сюжет „Русского сувенира“».

Вот, оказывается, какие оригинальные сюжеты можно разработать при перелете из Иркутска в Палермо!

Кузьма Блуждающий-Маскин, доктор кинематографических наук, – таким псевдонимом был подписан фельетон. Он большой, приводить его полностью не имеет смысла, но без весомого

отрывка не обойтись:

«Могучими средствами юмора, сатиры, буффонады, клоунады и мелодрамы фильм рассказывает нам о необычайном турне группы иностранных туристов. Путешествие началось не совсем удачно. Самолет попал в шторм, едва не разбился и в конце концов кое-как сел на „пятачке“. Это событие, без сомнения, дало туристам хорошую зарядку перед последующей серией трагикомических испытаний, которые уготовила им судьба.

Основательно намяв бока своим героям в первых же кадрах, автор и дальше не повел их по торной дорожке. Поодиночке или все вместе на протяжении фильма тонут и всплывают, падают с горных круч и покоряют таковые, путешествуют на плотах и в ковше шагающего экскаватора, укрываются звериными шкурами и даже время от времени садятся друг на друга верхом. Их моют дожди, осыпает их пыль. Самосвалы сбрасывают их из кузова на полном ходу, когда они бодрствуют, и медведи, недвусмысленно облизываясь, вылезают из-под их кроватей, когда они спят. Железная рука режиссера неумолимо толкает их то в парилку сибирской бани, то на ракетную площадку, то в механизм часов Спасской башни.

Но мало того. Среди всех этих фантастических коловращений интуристы успевают еще усердно шпионить друг за другом, коварно усыплять один другого, обмениваться звонкими пощечинами и, наконец, они доходят до того, что бьют своего попутчика – доктора Адамса головой об один из кремлевских колоколов. Доктор выдерживает. Колокол тоже. Зритель – не всякий.

Всем этим, однако, – продолжает иронизировать фельетонист, – не исчерпывается смешное в «Русском сувенире». Очень смешно, например, смотреть, как прожженный бизнесмен Эдлай Скотт, оказавшись на плоту, плывущем по бурной сибирской реке, ловко выигрывает в карты у цыган облигацию «золотого» займа, а затем великодушно жертвует ее гиду – Варваре Комаровой (она же «мисс Барбара»). И как потом на эту облигацию падает крупный выигрыш. И как «мисс Барбара» занимает у знакомой бабки сто рублей, чтобы нанять первый попавшийся вертолет: она должна

догнать Скотта, чтобы вручить ему этот выигрыш».

Пока фельетонист перечисляет несуразности, которыми переполнена картина, прервемся и подумаем, что заставило талантливых артистов в ней сниматься. Имена-то какие: Элина Быстрицкая, Эраст Гарин, Андрей Попов, Павел Кадочников. Не говоря уже о Любови Орловой, участие которой подразумевается само собой. Дело в том, что в то время Александров по инерции пользовался на «Мосфильме» авторитетом, не творческим – административным, как недавний руководитель студии. Свою весомость Григорий Васильевич умело подчеркивал, участвуя в худсоветах, выступая на обсуждениях. Он был, что называется, человек со связями и при желании, если чье-то поведение ему не понравится, мог хорошо насолить, что, кстати, и делал. Лучше иметь с ним хорошие отношения. Пригласил – почему бы и не сняться?

Правда, некоторые отказывались. Самый чувствительный удар нанес Ильинский, который должен быть играть главную мужскую роль – Скотта. В феврале Игорь Владимиревич согласился, а в июне, перед началом съемок, неожиданно отказался. Ассистенты режиссера сбились с ног, срочно подыскивая замену, и через восемь дней остановились на А. Попове из Центрального театра Советской Армии.

Еще отказался от съемок в «Русском сувенире» молодой Кирилл Столяров, такой же строптивец, как и его отец. Причем сначала он согласился, и несколько эпизодов с его участием уже сняли. Он играл сына Варвары Комаровой, роль которой исполняла Орлова. В один прекрасный день Кирилл приехал на ВДНХ, где должна была сниматься сцена у трапа самолета, и увидел несколько молодых людей. В чем дело? Григорий Васильевич объяснил, что накануне Хрущев выступил с идеей семилетнего плана. Хочется поддержать идею генсека, поэтому он внес изменение в сценарий – у Варвары Комаровой будет не один сын, а семь.

– Но ты – самый главный. У тебя ключи от счастья, и ты в Спасской башне следишь за временем эпохи!

Тут молодой выпускник ВГИКа вспылил, сказал, что сниматься в таком бредовом фильме не станет, и ушел. Естественно, этим он очень навредил своей карьере в кино, но такой уж у него был характер.

Продолжим чтение крокодильского фельетона, дающее представление о «Русском сувенире»:

> «Герои подошли к финалу, усталые, но довольные. Путешествие очистило и возвысило их. Они стали

вполне порядочными людьми.

Итальянская графиня Пандора Монтези отвергла своего жестокого любовника доктора Адамса и во время прогулки по Кремлю между делом сочетается узами Гименея с французским певцом Жераром.

Американец Гомер Джонс, безнадежно влюбленный в «мисс Барбару», решил написать правдивую книгу о нашей стране (видимо, пьеса Симонова «Русский вопрос» произвела неизгладимое впечатление на автора сценария «Русского сувенира». – *А.Х.)*. Джон Пиблс, магистр теологии из Кембриджа, смирился с безбожным коммунизмом. И даже холодно-расчетливый Эдлай Скотт дал понять, что после всех пережитых потрясений он не в состоянии сказать о Стране Советов худого слова.

Все это, разумеется, очень приятно. Но не очень понятно. Остается тайной, каким же все-таки образом успели интуристы найти время для настоящего знакомства с социализмом, если все оно было до отказа заполнено свиданиями с медведями и возлюбленными, молниеносными переездами и головокружительными перелетами. А если и мелькали где-то на поворотах сибирские новостройки и московские проспекты, то именно мелькали. И только на поворотах».

Подобный отзыв был нокаутирующим ударом по репутации режиссера.

В то время существовали социалистические святыни, которые журналистам нельзя было критиковать ни при каких условиях, например, Советская армия, Большой театр, ЗИС, Днепрогэс, Магнитка и т. п. Классики любого жанра, в том числе и кино, тоже относились к священным коровам. Даже если кто-нибудь осмелится написать про них негативный материал, все равно не напечатают. А редакция решится – цензура не пропустит. Тут же вдруг целый фельетон, да не в стенгазете, не в многотиражке, а в популярнейшем журнале. И редакция решилась, и цензура дала зеленую улицу. Добро бы еще это был заказ конкретного недоброжелателя, пусть даже из партийных верхов – тогда можно было бы отбояриться, свалить претензии на субъективность восприятия, сведение личных счетов. Тут же все сделано гораздо тоньше. Редакция сама проявила инициативу. Значит, сатирики бродили в коридорах ЦК и там уловили веяние, что Александров уже не принадлежит к касте неприкасаемых. Зажрался товарищ, работает шаляй-валяй, нелишне дать ему для острастки ощутимый пинок. Решиться на такой отчаянный шаг журнал мог,

лишь безошибочно почувствовав настроение верхов. Значит, получили разрешение. Каждый номер перед выходом в свет просматривается в ЦК. Не понравится – заставят переверстывать, менять материал, задержат печать в типографии. Тут же ничего подобного не произошло.

Главное же заключалось в том, что постановщика обидели при всем честном народе, на виду у всех привели на конюшню и публично выпороли розгами. Вот это страшно!

Любовь Петровна очень переживала за любимого мужа. Каждый фильм Григория Васильевича с ее участием она считала их общим детищем. Всегда находилась рядом с ним в радости, не собирается бездействовать, когда над его головой сгустились тучи. У них есть достаточно авторитетные знакомые, которые могут дать неведомому крокодильскому насмешнику достойный отпор. Благодаря заботам Орловой через месяц с небольшим, 7 сентября, в «Известиях» был опубликован «наш ответ Чемберлену» – групповое письмо в редакцию, которое подписали академик П. Капица, народные артисты СССР Д. Шостакович, Ю. Завадский, С. Образцов, народный артист РСФСР С. Юткевич. Такие авторитетные фигуры не станут ставить свою подпись где попало, поэтому можно считать, что избиение Александрова анонимным фельетонистом прошло под наркозом. То обстоятельство, что автор фельетона укрылся под псевдонимом, было слабым местом критической акции журнала. Естественно, «подписанты» (правда, тогда этого слова еще не существовало) это отметили.

Однако в целом известинская отповедь под названием «Ради красного словца» была совсем беззубой. Сейчас трудно сказать, кто является основным автором текста, да это и не суть важно. Это мог быть и журналист газеты, и чей-либо литературный секретарь. С точки зрения композиции и стиля все сработано хорошо. Беда в другом – ответ явно не по существу.

В начале большого письма идут общие рассуждения о природе критики, кого можно высмеивать, кого – нельзя. Можно – грабителей, взяточников, алкоголиков, расхитителей социалистической собственности. Иначе нужно относиться к ученому, проведшему неудачный эксперимент; хорошему спортсмену, случайно поскользнувшемуся на гаревой дорожке; известному драматургу, из-под пера которого вышла неудачная пьеса.

> «Можно ли подвергнуть таких людей и их работу осмеянию?
>
> Нельзя. В нашей стране, в нашем обществе – нельзя.
>
> Нельзя потому, что закон коммунистической морали

требует абсолютного внимания и абсолютной чуткости к каждому честному человеку».

Затем авторы делают поворот на 180 градусов и пишут, что критиковать за ошибки все-таки нужно. «Глубокой, принципиальной, суровой должна быть критика. Но обязательно доброжелательной. Не к самой ошибке, а к честному советскому человеку, которого постигла неудача». «Оскорбление нанесено Григорию Васильевичу Александрову, одному из основоположников советской музыкальной кинокомедии, автору „Цирка“, „Волги-Волги“, „Веселых ребят“».

Тут-то и становится понятно, на что направлен пафос письма. Ведь в свое время каждый из подписавших его в той либо иной форме испытал на себе укусы от нападок, идущих из недр государственной системы. Сколько пришлось отмываться от них тому же Шостаковичу! Им вовсе не хочется, чтобы вернулись времена, когда художника можно травить по отмашке сверху. Концовка письма подтверждает его направленность:

> «Мы не собираемся ни критиковать, ни защищать „Русский сувенир“. Но нам кажется, что высмеивание Г. Александрова, развязное изложение в „Крокодиле“ бредового кредо каких-то мистических безыдейных комедиографов, к которым, по мнению анонимного автора, принадлежит и автор „Веселых ребят“, абсолютно недопустимо. С человеком безусловно честным, вкладывающим в свой труд буквально все силы, здоровье, жизнь, так обращаться нельзя, – будь он рабочий или писатель, ученый или кинорежиссер».

Да, хорошие знакомые были у Орловой и Александрова. Они попытались смягчить удар. Однако для самой Любови Петровны «Русский сувенир» прозвучал как прощание с молодостью. Стало ясно, что секс-символом ей больше не быть и уже не ей будут подражать советские зрительницы в прическе или одежде. Смириться с этой мыслью не было никакой возможности. Утешение оставалось искать только в театре. Благо с августа 1960 года театр имени Моссовета возобновил показ спектакля «Лиззи Мак-Кей», на некоторое время изъятого из репертуара. Хорошо, что так случилось, иначе ей пришлось бы сидеть на «голодном пайке». Без Лиззи у нее оставалась только Нора, однако сейчас на эту роль пригласили дублершу, молоденькую Ию Саввину. Она не имеет актерского образования, но, видимо, очень талантлива. Обратила на себя внимание, играя в Студенческом театре МГУ, снялась в фильме «Дама с собачкой», и вот ее приняли в театр

Моссовета.

Нельзя сказать, чтобы эта новость обрадовала Любовь Петровну. Ей вспомнился рассказ Раневской про Василия Ивановича Качалова. Однажды Фаина Георгиевна была в гостях у Качаловых, когда из театра вернулся глава семьи – бледный, мрачный, подавленный. Старался скрыть свое скверное настроение, однако даже великому артисту не под силу было изобразить оптимизм. Чуть погодя объяснил – оказывается, его сняли с роли Вершинина в «Трех сестрах». Потом он сказал, что, наверное, режиссеры поступили справедливо, поскольку заменивший артист моложе и красивее него.

Сейчас в жизни Орловой сложилась похожая ситуация. Уже в декабре Саввина сыграет Нору четыре раза, у нее же только один спектакль. Найдет ли она в себе силы благословить пришедшую на смену артистку?

Нашла. Любовь Петровна сумела сделать красивый жест – она послала дебютантке корзину цветов с карточкой: «Норе от Норы». И вскоре, словно в награду за проявленное великодушие, колесо фортуны сделало ей подарок – в последний день года Орлова неожиданно получила письмо, приведшее со временем к благотворным изменениям в ее артистической судьбе.

Сюрпризы такого рода сплошь и рядом случаются в жизни каждого творческого работника. Мимолетная встреча или новое знакомство, ни к чему не обязывающий разговор, обмен телефонами и адресами. Затем в голове одного из собеседников мелькнула идея, для ее реализации хорошо бы войти в контакт с таким-то, благо мы уже немножечко знакомы… В результате появляются новые фильмы, спектакли, организуются выставки, создаются книжные серии.

В последний день 1960 года Любовь Петровна получила письмо из Парижа от известной писательницы Эльзы Триоле.

Глава 20
«Морально устойчива»

Я появлюсь на празднестве, и коль скоро народ хочет меня видеть, он не будет обманут в своих ожиданиях.

Жан Поль Сартр. Мухи. Пер. Л. Зониной

Однажды, когда Любови Петровне было уже за семьдесят, с ней произошел приятный случай, про который актриса охотно рассказывала знакомым. Она переходила улицу в неположенном месте, как вдруг милиционер закричал ей:

– Девушка, остановитесь!

В тот момент Орлова была готова стерпеть любую грубость, выслушать любые нравоучения, заплатить любой штраф – настолько она была благодарна стражу порядка за подобное обращение.

Издревле вопрос о возрасте женщины считается образцом вопиющей бестактности. Тем не менее Орлова своим прекрасным, не меняющимся на протяжении десятков лет внешним видом провоцировала зрителей, вернее зрительниц, мечтающих узнать секрет вечной молодости, присылать ей на концертах записочки с сакраментальным вопросом: «Скажите, пожалуйста, сколько вам лет?» В подобных случаях Любовь Петровна отшучивалась, мол, на сколько выгляжу, столько и давайте. Однако с некоторых пор в ее арсенале появилась спасительная фраза, встречаемая публикой на ура. Это произошло после премьеры спектакля «Милый лжец», где она исполняла роль прославленной английской актрисы Патрик Кемпбелл. Цитата оттуда – «И мне никогда не будет больше тридцати девяти лет, ни на один день!» – стала дежурным ответом на бестактный вопрос.

Самой Орловой тридцать девять стукнуло еще перед войной, в 1941-м. Тот роковой год, по сути дела, подвел черту под эпохой ее феноменального триумфа. Дальше дело пошло на спад. В кино ли, в театре ли роли были редкими и не столь заметными. Самая нашумевшая из последних – Лиззи Мак-Кей. Патрик Кемпбелл тоже одна из бесспорных удач.

Появлению этой роли предшествовал ряд случайностей – удачных и малоприятных. Орлова всегда очень много ездила. Видимо, несколько преувеличенная любовь к загородному дому

была инстинктивной тягой к «порту приписки», месту, где можно сделать передышку. Киносъемки, гастрольные спектакли, концерты делали жизнь весьма насыщенной. Предметом постоянной зависти окружающих были частые поездки Любови Петровны за границу.

В различных воспоминаниях подчеркивается, что в театре Орлову ласково называли Любочка. Однако сотрудники вспомогательных звеньев – контролерши, гардеробщицы – за глаза выражались проще: «Опять наша Любка улетела в Париж делать пластическую операцию» или «Опять Любка улетела к Чаплину на день рождения». В большинстве случаев это говорилось без всяких на то оснований. Орлова могла отсутствовать в театре, снимаясь в Москве, а некоторые почему-то считали, что она находится за границей.

Любовь Петровна действительно чаще, чем кто-либо из советских людей в то время, отправлялась за «железный занавес». Причем нередко ездила в капиталистические страны вместе с мужем, что вообще не лезло ни в какие ворота. Обычно советские супружеские пары выпускали в капстраны только на постоянную работу, а во время кратковременных поездок считалось, что один из них должен оставаться дома своего рода «заложником». Но все же количество ее зарубежных поездок не выражается такой астрономической величиной, чтобы их нельзя перечислить. Вот список ее посещений других стран:

1942 – Иран;
1946 – Чехословакия;
1947 – Италия, Франция;
1949 – Чехословакия;
1953 – Польша;
1954 – Франция, Швейцария;
1955 – Австрия, Швейцария;
1956 – США, Мексика;
1958 – Франция, Швейцария;
1962 – Италия, Швейцария;
1964 – Швейцария;
1966 – Югославия, Болгария;
1967 – Англия, Италия;
1969 – Англия;
1970 – Англия;
1972 – ФРГ, Италия;
1973 – Чехословакия.

Как видим, в наши дни любой «новый русский», коммерсант средней руки, может похвастаться более солидным списком путешествий.

По большей части зарубежные вояжи Любови Петровны были командировками, то есть деловыми поездками. Первое заграничное турне она совершила в Иран, где в течение месяца выступала перед красноармейцами дислоцированных там частей. В одной из анкет, заполненных в апреле 1955 года, Любовь Петровна собственноручно указала, что аналогичная гастрольная поездка состоялась и в 1943 году. Однако раньше или позже ни в каких других документах такая дата больше не упоминалась.

В 1946 году Орлова четыре месяца провела в Чехословакии, где проходили съемки «Весны». В июле она попала там в серьезную автокатастрофу, лечилась в больнице. А уже в августе участвовала в составе нашей делегации в Первом фестивале советских фильмов, проходившем в Праге и в Готвальдове, а также в I Международном кинофестивале в Марианске-Лазне – предшественнике карловарского. Три года спустя Орлова опять приезжала на этот фестиваль, а потом еще ездила на лечение в Карловы Вары – «на воды».

В 1947 году Любовь Петровна ездила с «Весной» на Венецианский фестиваль, одной из героинь которого стала, получив приз за лучшее исполнение женской роли. В дальнейшем многие ее заграничные поездки были связаны с международными фестивалями или Неделями советского кино. При этом там вовсе не обязательно демонстрировались фильмы с участием Орловой. Иногда Любовь Петровну включали в делегацию, как полушутливо выразилась одна известная артистка, для красоты момента. Например, в 1954 году в Каннах.

Некоторые поездки объяснялись тем, что Григорий Васильевич являлся активистом Советского комитета защиты мира. Например, в Мексику она ездила вместе с мужем, поскольку тому поручили вручить Международную Ленинскую премию за укрепление мира и дружбы между народами экс-президенту страны Ласаро Карденасу.

Двадцать девятого апреля 1962 года ответственный секретарь Советского комитета защиты мира М. Котов послал письмо директору театра имени Моссовета М. Никонову: «В соответствии с решением инстанций, Народной артистке СССР Л. П. Орловой разрешено выехать для выполнения заданий Советского комитета защиты мира, связанных с подготовкой к Всемирному конгрессу за всеобщее разоружение и мир, в Италию и Швейцарию сроком на 1 месяц. Просим Вас считать тов. Орлову Л. П. в командировке».[89]

Следующая зарубежная поездка Любови Петровны состоялась через два года, на этот раз только в Швейцарию. Впервые о ней упоминается 14 апреля 1964 года в письме заместителя

ответственного секретаря Советского комитета защиты мира директору театра имени Моссовета: «Состоялось решение о направлении Народной артистки СССР тов. Орловой Л. П. в Швейцарию сроком на две недели для участия в чествовании лауреата Международной премии мира Всемирного Совета Мира Чарли Чаплина и во встречах с видными представителями миролюбивых сил страны».[90]

Что касается непосредственно дней рождения Чарли Чаплина, о которых велись досужие разговоры, больших совпадений с этой датой тут нет. С 1953 года великий комик жил в маленьком швейцарском городке Веве на берегу Женевского озера. День рождения у него 14 апреля. Однако Любовь Петровна появлялась в Швейцарии, как правило, позже, хотя и не намного – в мае. Если Чарли Чаплин и успевал отметить свой день рождения, то при появлении советских друзей это можно было сделать еще раз.

В Югославию и Болгарию Любовь Петровна ездила на гастроли со своим театром, в Англию в первый раз по приглашению звукозаписывающей фирмы «Гранада» и еще дважды на гастроли, в Италию – на конгресс общества дружбы Италия – СССР. Перед каждой поездкой нужно было оформлять характеристику с места работы, то есть в театре имени Моссовета, а потом утверждать ее в Краснопресненском райкоме партии.

Можно решить, что характеристика для райкома – документ, который вполне уместно привести в биографическом исследовании. Но это только на первый взгляд. На самом деле из унылой канцелярской бумажки мало что можно узнать о человеке. Формальность чистой воды, составленная по утвержденной схеме и написанная неживым языком. При советской власти за характеристикой приходилось обращаться по разным поводам, иногда требовалось, чтобы ее написал авторитетный занятый человек, например руководитель предприятия. Писать, разумеется, никто не собирался, да это и не главное, получить бы подпись. И нередко этот авторитет, – если человек хороший, – подписывал внизу совершенно чистый лист бумаги и говорил: остальное напишешь сам.

Из однотипных характеристик Орловой можно узнать, что она русская, беспартийная, замужняя; что зрители знают ее по таким-то фильмам и таким-то спектаклям; что везде артистка проявила лучшие грани своего дарования. И в конце обязательно, как заклинание, как козырный туз, выделено как нечто самое главное: «Неоднократно бывала за рубежом. Замечаний по предыдущим поездкам не имеет. Морально устойчива».

В этом отношении она была устойчивее, чем кто-либо другой. Ее смело можно было выпускать за границу. В 1966 году Орлова находилась со своим театром на гастролях в Болгарии и Югославии. Моссоветовцы, простые советские люди, большинство из которых вообще оказались за границей впервые, активно сновали по магазинам, желая вернуться домой не с пустыми руками. Любовь Петровна к тому времени была весьма обеспеченным человеком, к тому же она уже прикоснулась к красивой жизни в более развитых странах. Поэтому она проводила свободное время в компании с одной из ведущих артисток театра 76-летней Серафимой Бирман, эрудированной и любознательной женщиной. В каждом городе они много гуляли, ходили по музеям. Серафима Германовна восторгалась: «Любочка Орлова – единственный человек, с которым можно разговаривать об искусстве. У всех остальных головы забиты тряпьем».

В Париже Орлова и Александров останавливались в доме некой Элизабет Маньян. Родившись в России, в молодости эта красивая девушка работала на скромной должности в Коминтерне, потом вышла замуж за секретаря французской компартии. Есть большие подозрения, что она была агентом НКВД. У нее останавливались многие советские писатели и артисты, сама она тоже часто приезжала в СССР, где отдыхала в писательском Доме творчества в Дубултах. Со временем же Элизабет стала получать такую огромную пенсию из Москвы, какая коренным французам и не снилась. За границей, в том числе и во Франции, Орлову и Александрова принимали как выдающихся мастеров советского кино. Супруги встречались со своими титулованными коллегами, ходили на пышные приемы, знакомились с представителями творческого истеблишмента: художниками, музыкантами, писателями. Благодаря одному из таких знакомств в репертуаре Любови Петровны в конце концов оказалась очень интересная роль.

Первые шаги к ней были сделаны в канун нового, 1960 года, когда Любовь Петровна получила письмо из Парижа от своей знакомой Эльзы Триоле – автора таких известных у нас произведений, как «Авиньонские любовники» и «Розы в кредит», жены не менее известного у нас в советские времена писателя-коммуниста Луи Арагона и родной сестры Лили Брик. Триоле сообщала Орловой об одной особенной пьесе, которую она готова перевести специально для нее. Необычность этой драматургической новинки состоит в том, что она смонтирована из подлинных писем двух известных людей – актрисы Патрик Кемпбелл и Бернарда Шоу. В тексте совершенно нет авторской отсебятины – только отрывки из писем, которыми два

незаурядных человека обменивались в течение сорока лет. В этих пространных посланиях рассказана жизнь каждого из них: молодость, любовь, общая работа, ссоры, война, слава, старость, болезнь. Влюбленный в Патрик драматург так и не решился расстаться из-за нее со своей женой. Кемпбелл же в конце концов вышла замуж за другого…

Любовь Петровна загорелась этой идеей и начала вести переговоры с дирекцией театра. Мало того что нужно заключить с переводчиком договор. Ей еще хотелось, чтобы пьесу ставил Григорий Васильевич, у которого имелись личные впечатления о встречах со знаменитым английским писателем – в Лондоне, в 1929 году. В конце концов первый, бюрократический, барьер был преодолен, дирекция дала добро – пускай Триоле переводит, постановщиком назначим Александрова.

Перевод пьесы американца Джерома Килти «Милый лжец» был получен в 1962 году, и Григорий Васильевич принялся за работу. В первую очередь он решил отредактировать авторский текст. Режиссер привык, что в кино режиссеры вольно обращаются со сценарием, и таким же образом обошелся с пьесой. Ему показалось, что в личной переписке мало говорится об отношении Бернарда Шоу к агрессивной политике империалистических кругов. Поэтому Александров, даже не связываясь с автором, добавил в текст отрывки из публицистических антивоенных статей великого драматурга.

Вряд ли после его вмешательства текст пьесы стал лучше – в литературе Григорий Васильевич не мастер. В дирекции театра, прочитав полученный вариант, засомневались: целесообразно ли вообще ставить «Милого лжеца», заинтересует ли зрителей такая тягомотина.

В пьесах с двумя действующими лицами есть что-то странное, нечто противоречащее природе театра. Разумеется, поставить ее легче, чем, скажем, «Хованщину». Обоим исполнителям тоже приятно находиться весь вечер в центре зрительского внимания. Однако зрителям все же хочется динамичного зрелища, чтобы перед ними происходили хоть какие-то события, кто-то входил, выходил, появлялись разные люди. А тут два человека сидят и читают письма – такие пьесы лучше исполнять по радио.

Когда сочинение подобных пьес поставили на поток, театры и зрители постепенно смирились со всеми этими «Варшавскими мелодиями» и «Старомодными комедиями». Но «Милый лжец» был пионером камерного жанра. Требовалась определенная смелость, чтобы решиться на эксперимент. Среди советских режиссеров к рискованным поступкам более других был склонен Николай Павлович Акимов, который в 1962 году первым поставил

«Милого лжеца» в руководимом им Ленинградском театре Комедии. Для Орловой и Александрова это была малоприятная новость.

Зрители восторженно приняли акимовскую постановку. Вскоре после премьеры в Ленинграде ее увидели и москвичи – театр Комедии приехал на гастроли в столицу. У нового спектакля была большая благожелательная пресса. Теперь, если ставить пьесу, нужно в чем-то превзойти ленинградцев. Возможности для этого имелись, поскольку спектакль был далек от совершенства. Дело в том, что роль Кемпбелл замечательно играла прима театра Комедии (и «по совместительству» жена Н. П. Акимова) Елена Юнгер – очаровательная женщина, кстати, внешне очень похожая на Орлову. К сожалению, ее партнер играл крайне слабо. Артист Лев Колесов был не Шоу, не англичанин, даже не интеллигент. Скорее уж, глава поселковой администрации, которому поручили выйти на сцену и прочитать текст писем английского писателя. Колесов старался вовсю, однако играл настолько коряво, что вызывал раздражение.

Зато вскоре в Москве состоялась премьера «Милого лжеца», где исполнители не вызывали никаких нареканий. Во МХАТе спектакль поставили со звездами первой величины – Ангелиной Степановой и Анатолием Кторовым. Это серьезные соперники, таким трудно что-либо противопоставить.

Тем не менее охваченный азартом Александров не терял надежды на успех. В других театрах пьеса Килти шла в переводе Е. Голышевой и Б. Изакова. Григорий Васильевич посчитал, что перевод Эльзы Триоле, да еще с его дополнениями, тоже сможет заинтересовать зрителей. Поскольку театр Моссовета по-прежнему не давал отмашку, Григорий Васильевич связался с Центральным театром Советской Армии и предложил вариант, чтобы Кемпбелл играла Орлова, а Шоу – их Андрей Попов. Наверняка это был бы хороший тандем, Попов – замечательный артист, лишний раз подтвердивший свое мастерство в «Русском сувенире». 15 декабря 1961 года Любовь Петровна даже написала Ю. А. Завадскому заявление с просьбой разрешить ей гастрольное исполнение роли Патрик Кемпбелл в спектакле театра Советской Армии. Однако новому творческому альянсу не суждено было состояться – видя, что зрители неплохо принимают спектакли с двумя исполнителями, и понимая, какое значение для сборов имеет имя Любови Орловой на афише, руководители театра имени Моссовета спешно включили «Милого лжеца» в постановке Александрова в репертуарный план.

Григорий Васильевич сделал подробнейшую режиссерскую разработку. Отпечатанная на машинке, она получилась раз в пять

больше самой пьесы. Как истый кинематографист, Александров разбил текст на маленькие эпизоды, продумал, как следует двигаться персонажам, произнося свои слова, все рассчитал, все написал (транскрибировав фамилию актрисы через «э»): «На реплике „Дорогой мой, не валяйте дурака…“ Кэмпбелл кладет телефонную трубку». «Кэмпбелл в это время в темноте надевает пеньюар, выдвигает скамеечку из-под дивана, ложится на диван, положив ноги на скамеечку». «Кэмпбелл во время этого информационного текста надевает серьги, бусы и очки, закуривает папиросу, зажигая ее зажигалкой, и разбирает бумаги, пуская клубы дыма». «Кэмпбелл, подпрыгнув, решительно поворачивается на коленях в его сторону и говорит: „Перестаньте“». «Кэмпбелл после реплики „… и да будет земля у ваших ног…“ уходит за диван и надевает голубой плащ первого костюма».[91]

Название пьесы быстро спародировала небезызвестная Лиля Брик, родная сестра переводчицы, которой, как и многим другим, была известна склонность Александрова к хлестаковщине. 9 ноября 1962 года она писала Эльзе Триоде в Париж: «Милый лжец, Григорий Александров, репетирует вовсю „Милого лжеца“».[92] В Орловой же Лиля Юрьевна души не чаяла, высоко оценивая ее ум и талант.

Сначала роль Шоу репетировал Борис Иванов. Тогда он еще не снимался в кино, был недостаточно известен. А, как говорится устами Кемпбелл в самой пьесе, спектакль с двумя звездами лучше, чем с одной. Поэтому, когда из Киева переехал и был принят в труппу театра имени Моссовета народный артист СССР Михаил Романов, роль поручили ему. Опытный театральный актер, Михаил Федорович уверенно чувствовал себя и на съемочных площадках. Самые заметные роли он сыграл в фильмах «Дети капитана Гранта», «Зигмунд Колосовский», «Подвиг разведчика» (фон Руммельсбург). Кстати, у него были «родственные» связи с «Веселыми ребятами» – в 1936 году Романов женился на Марине Стрелковой, исполнительнице роли балованной и жеманной Елены.

Женские костюмы для «Милого лжеца» сделала хорошая знакомая Орловой со времен «Цирка», театральная художница Вера Ипполитовна Аралова – мать Джемса Паттерсона. Чуть раньше она же делала костюмы для аналогичного мхатовского спектакля.

В самый разгар репетиционного периода произошло событие, вызвавшее у постановщика и его жены большое напряжение – в Москву приехал автор «Милого лжеца» Джером Килти. Если ему не понравятся те изменения, которые самовольно сделал

Александров, он может устроить такой скандал, что мало не покажется. Однако Килти отнесся ко всему с олимпийским спокойствием. В данном случае он, видимо, считал себя не драматургом, а лишь автором композиции, составленной из чужих писем. Если постановщику хочется что-то добавить в его компиляции или убрать, то бога ради. Он сам выступает в спектаклях по собственной пьесе как актер, сыграл Шоу уже раз пятьсот, и для него текст не догма – он сам его периодически меняет.

Премьеру «Милого лжеца» в переводе Эльзы Триоле моссоветовцы показали 16 мая 1963 года, в том же городе, где пьесу впервые увидели советские зрители – в Ленинграде, в хорошо знакомом многим Выборгском дворце культуры. Играть камерный спектакль в таком огромном зале было боязно. Однако все опасения оказались напрасными – принимали с восторгом, артисты выходили на поклоны 25 раз.

После ленинградских гастролей наступило время летних отпусков, а стоило начаться новому сезону, как театр имени Моссовета постигла беда – 4 сентября 1963 года скоропостижно скончался Михаил Федорович Романов, не доживший до 67 лет.

Новым исполнителем роли Шоу стал давний приятель Орловой, яркий и ироничный Ростислав Плятт. Звезды сыграли этот спектакль больше двухсот раз. Поставленный для Орловой, он шел под знаком ее солирования; галантный партнер не тянул одеяло на себя, как это делал, например, Утесов в «Веселых ребятах». Композиция пьесы позволяла сразу расставить точки над «i»: насмешка над истинным и мнимым возрастом произносилась в самом начале и задавала спектаклю легкий тон. Сакраментальная фраза миссис Кемпбелл насчет вечных тридцати девяти была спровоцирована Бернардом Шоу, назвавшим актрису неоспоримой звездой и ветераном. Она возмутилась:

– Ветеран! Как вы смеете! Я не ветеран! Ветеран! Я себя не чувствую скаковой лошадью, которая когда-то выиграла дерби и с тех пор пасется на лужайке. Ветеран! Можно подумать, что я ношу парик, что у меня стеклянные глаза и деревянные ноги. Имейте в виду, что у меня глаза свои, волосы также и что ноги у меня не хуже самых лучших. И мне никогда не будет больше тридцати девяти лет, ни на один день!

В режиссерской разработке Александрова эта мизансцена представлена таким образом: «Кэмпбелл свирепо наступает на Шоу. Взволнованно опровергает его обвинения в старости, очень экзальтированна. После реплики: „Я не ветеран“ – делает веселое танцевальное па. На словах „… и что ноги у меня не хуже самых

лучших…“ задирает юбку и показывает ногу». Подобные выходки у Орловой всегда получались очень хорошо. Зная, сколь пристально зрители следят за каждым ее движением, пожилая артистка отважно, даже с некоторым вызовом, демонстрировала свою отличную физическую форму. Она была необходима ей не только для театральной сцены.

В шестидесятые годы Любовь Петровна не снималась в кино, в театре у нее занятость небольшая. Однако она не любила сидеть сложа руки и очень много концертировала. Невозможно перечислить все города и веси, где побывала Орлова. По ее собственным подсчетам, она объездила больше ста пятидесяти городов страны. Вот некоторые из них, след от которых остался в публикациях местных газет: Кострома, Лиепая, Рыбинск, Ковров, Калуга, Казань, Рязань, Оренбург, Орск, Новотроицк, Куйбышев, Днепропетровск, Целиноград, Махачкала, Буйнакск, Каспийск, Хасавюрт… Многие ли артисты могут похвастаться тем, что когда-либо выступали в Новотроицке или Буйнакске?

Любовь Петровна была легка на подъем. Концерты в провинции ей нравились по многим причинам. Помимо всего прочего, это ощутимый источник дохода. В то время в стране уже появились полулегальные продюсеры, организовывавшие выступления артистов за наличные. Предприятия имели деньги на культурно-массовую работу и сами решали, кому сколько платить. Для звезды ранга Орловой ничего не жалко. Так что основной вклад в семейный бюджет делала она. Нужно было платить шоферу, домработнице, кухарке, сторожу. К тому же потребовали много денег переезд и обустройство новой квартиры – в 1966 году супруги по непонятным причинам переехали на Большую Бронную улицу, дом 29, квартира 21. Здесь тоже четыре комнаты, как в предыдущей, только потолки существенно ниже. Зато место нравилось – из окон виден памятник Пушкину, до театра рукой подать, можно не связываться с машиной, дойти пешком. Однако прежняя квартира была все же получше, и Любовь Петровна потом жалела о переезде. Складывается впечатление, что супругам просто не хотелось возиться с ремонтом, и они предпочли получить квартиру в новостройке.

В те годы активная концертная деятельность Орловой объяснялась не только желанием заработать. Столичная публика больше избалована выступлениями наших и зарубежных звезд, ее трудно чем-либо поразить. Не то на периферии – здесь публика рада каждому приезжему артисту, к тому же консервативна и лучше помнит кумиров прошлых лет. Любовь Петровну всякий раз ожидал такой горячий прием, на который трудно рассчитывать в Москве.

Мой коллега по журналу «Юность» Алексей Пьянов до переезда в Москву жил в Калинине. Он рассказывал, как однажды его приятель, директор местного кинотеатра «Вулкан», устроил фестиваль фильмов с участием Орловой и семидесятилетняя Любовь Петровна приехала на открытие. Нужно было видеть энтузиазм, с которым ее встречали. В этом городе текстильщица – одна из самых популярных профессий. Ткачиху-стахановку из «Светлого пути» всегда считали «своей», одинаково пылко любили со времени появления фильма вот уже тридцать лет. Зрители ломились на ее выступление, встречали и провожали овациями, слушали каждое ее слово со слезами на глазах. Смотрели и не верили, что перед ними стоит легендарная Орлова. Она же вела себя и перед зрителями, и с сотрудниками кинотеатра не как избалованная славой, почестями и званиями примадонна со всеми «прелестями» осеннего возраста, столичная штучка, снизошедшая до провинции, а была удивительно естественна и мила. Приехала Таня Морозова, сменившая спецодежду на эстрадный туалет и сделавшая прическу у хорошего парикмахера.

О ее приветливом характере, отсутствии фанаберии мне рассказывали многие люди, так или иначе сталкивавшиеся с Орловой на ниве концертной деятельности. При любых условиях, при любых «накладках», нередко случающихся при работе организационного механизма, – сломалась машина, в артистической холодно, лифт в гостинице не работает, того не предусмотрели, это забыли – Любовь Петровна вела себя достойнейшим образом, без всяких капризов. Даже с журналистами общалась спокойно, хотя те часто огорчали ее, украшая свои репортажи банальностями типа «Годы наложили на знакомое лицо свой отпечаток, но Любовь Орлова по-прежнему радует зрителей своим нестареющим мастерством»…

Оказываясь в центре внимания, она всегда вела себя мудро. Одно слово – аристократка. Можно с вами сфотографироваться? Сделайте одолжение. Можно попросить автограф на память? Пожалуйста. Окруженная искренними поклонниками или любопытными незнакомцами, стремящимися поглазеть на знаменитость, Любовь Петровна не произносила мученическим тоном: «Ах, оставьте меня в покое. Я так устала». Не ходила в окружении охранников, как нынешние звезды и звездочки. Понимала, что природа наделила ее талантом для связи с людьми. Если человек подходит и говорит, что давно тебя любит, разочаровывать его – непростительная жестокость.

Часто зрители интересовались, когда они смогут увидеть Любовь Петровну в новых фильмах. Приходилось уклончиво отвечать: мол, ей присылают много сценариев, однако по-

настоящему интересных, ярких среди предлагаемых ролей пока нет. Все же вскоре она надеется приступить к съемкам. На какое-то короткое время у нее действительно появился повод так говорить.

В архиве Музея кино сохранился трехстраничный черновик письма Орловой постановщику фильма «Чайковский» И. В. Таланкину. Оно написано 12 сентября 1968 года. Целиком приводить его не берусь – почерк такой, что многие слова не разобрать. Однако большую часть понять можно, в частности, ясно, что Любовь Петровна пробовалась на роль покровительницы Чайковского. «Проба, которую я видела на экране, меня не удовлетворила. Но там есть элементы образа фон Мекк, каким я его себе представляла». Если Игорь Васильевич возьмет ее на эту роль, пишет дальше Орлова, то нужно обсудить всякие нюансы. Она обращает внимание постановщика на необходимость качественных париков и рекомендует проверенную мастерицу, с которой работала на «Композиторе Глинке». Высказывает соображения по поводу костюма фон Мекк. Заканчивает письмо словами: «Как только Вы решите вопрос о моем участии в фильме „Чайковский“, прошу Вас сообщить мне, так как в театре есть интересные для меня предложения и я должна дать ответ. В случае Вашего приглашения я откажусь от предложений театра».

Последние фразы похожи на блеф. Новых ролей в театре ей не предлагали. Скорее всего Любовь Петровна делала хорошую мину при плохой игре. Давайте, мол, Игорь Васильевич, пошевеливайтесь, не может такая актриса, как я, долго находиться в состоянии неопределенности. Если будете снимать меня – соглашусь, а нет, тоже не беда. Я ведь нарасхват, стоит мне только захотеть…

Лоббировал ее композитор Дмитрий Темкин, делавший для фильма «Чайковский» музыкальное оформление. Уроженец России, в свое время Темкин окончил в Петрограде консерваторию и университет, а в 1925 году эмигрировал в Америку. Александров был знаком с ним со времен своей первой поездки в Голливуд. Видимо, он и попросил композитора «замолвить словечко» за его жену. Самому ему это делать неудобно, поскольку он художественный руководитель творческого объединения «Время», где снимался «Чайковский».

При других обстоятельствах ему бы просить не пришлось. Шутка ли – жена художественного руководителя! Даже не будь она артисткой ранга Орловой, ее уговаривали бы сняться в фильме, за честь почитали бы, бились бы за согласие шефа, не щадя сил. Увы, увы, увы – сейчас у Григория Васильевича положение не столь авторитетное. Режиссеры новой формации не

принимают его всерьез. Прежние заслуги перед кинематографом забылись, зато хорошо помнятся последние неудачи. Он теперь не всесилен, у него нет морального права навязывать другим свои рекомендации, особенно если это связано с семейственностью. Если не понравится его настырность, если об этом станет известно на студии, его запросто могут попереть из худруков.

На роль фон Мекк пробовалось много артисток, в частности сестра Марины Влади Милица (зрители знали ее под псевдонимом Элен Валье). Игорь Таланкин очень ценил талант Орловой, и долгое время она лидировала в списке претенденток. Однако стоило режиссеру увидеть Антонину Шуранову, он понял, что это настолько идеальное попадание в образ, о котором можно только мечтать.

На роль фон Мекк Таланкин взял Шуранову.

Несмотря на уязвленное самолюбие, Любовь Петровна поняла доводы режиссера в пользу такого творческого решения и сохранила с Таланкиным хорошие отношения, чему есть косвенные подтверждения в ее записях. Например, узнав в августе 1969-го, что Орлова собирается в Лондон, где увидится с Темкиным, режиссер решил воспользоваться оказией и передал с ней деловое письмо композитору. Не стал бы мудрый Таланкин обращаться с подобной просьбой к обиженному на него человеку.

Точные даты заграничных поездок Любови Петровны установить трудно. Сохранились только единичные документы, указывающие на определенные периоды. Например, в архиве Музея кино есть пропуска Орловой и Александрова для оккупационных войск, по которым супружеская чета с 26 мая по 31 мая 1955 года ездила из Австрии в Швейцарию. В том же архиве сохранился маленький дневник (фонд 46, оп. 1, № 5), который Любовь Петровна вела во время поездки в Лондон в 1969 году.

Этот дневник представляет собой самую что ни на есть обычную записную книжечку в коленкоровом переплете, из тех, что продавались в любом писчебумажном магазине – фабрика «Восход», цена 22 копейки. Перед интересными поездками многие люди заводят такие, чтобы вносить туда на ходу свои путевые впечатления. При этом каждый думает, что, возвратившись домой, по фрагментарным заметкам восстановит всю картину путешествия, но потом редко кто заглядывает в них вообще.

На первой странице рукой Орловой аккуратно выведено: «9 августа 7 часов утра – выезд на аэродром, рейс № 031. 9.20 вылетаем на „ИЛ-62“. В пути должны быть 3 ч. 30 минут».

Далее там записано то ручкой, то карандашом, кто встречал, как на трех машинах поехали с аэродрома в Лондон, на какой-то

улице попали в автомобильную пробку. Устроились в отеле «Британия» на Гросвенор-сквер, в двухкомнатном номере. С 5 до 7 отдыхали, в городе жара – 29 градусов, потом по приглашению композитора Темкина отправились на ужин в отель «Хилтон» – в оформленный в индокитайском стиле подвальный ресторан *«Tradervic's»*. «Встретили там Чарли Чаплина и Уну. Он сказал: „Готовлю новый фильм. Живу в отеле 'Саввой', надо повидаться“. Был обрадован встрече. С Темкиным прочитали и обсудили письмо ему от Таланкина».

Далее ежедневные записи становятся предельно конспективными – смотрели новый фильм Ричарда Аттенборо «О, что за прелестная война!», беседовали с послом, отбирали фотографии, ужин в подвале, осмотр собачьего кладбища, магазины, фильм Линдсея Андерсона «Если…», ужин в клубе, прогулка, пресс-конференция, театр и так далее до среды, 20 августа, когда улетели в Москву.

На родине Орлова по-прежнему много гастролировала с сольной программой. Каков был ее концертный репертуар? Основу всегда составляли песни Дунаевского из фильмов с ее участием. Они до сих пор хорошо известны. Программу Любовь Петровна слегка разнообразила в зависимости от аудитории. Иногда исполняла романсы Чайковского или Даргомыжского, арии из «Периколы». Иной раз она приглашала в гастрольную поездку кого-нибудь из знакомых певцов, тогда вместе показывали отрывки из знакомых ей до боли с «докиношных» времен «Периколы» и «Дочери мадам Анго». Если сопровождал кто-либо из моссоветовцев, тогда игрались сценки из «Норы» или «Лиззи Мак-Кей». В течение десятков лет ее постоянным аккомпаниатором был пианист Лев Миронов. Когда актрисе нужно было сделать передышку, он исполнял музыкальные пьесы Хачатуряна, Рахманинова, Моцарта. Нередко Любовь Петровна приглашала в свою программу кого-нибудь из мелодекламаторов.

Обстоятельства сложились так, что ей самой пришлось выступать как чтице – в театре. В 1970 году Любовь Петровна участвовала в спектакле, о котором впоследствии не упоминала. Впрочем, другие занятые в нем артисты тоже постарались о нем забыть, поскольку это была «обязаловка» – театру нужно было отметиться к столетию со дня рождения В. И. Ленина. Творческим работникам того времени хорошо известен термин «тематический материал». Он менее уничижителен, чем родственное ему понятие «конъюнктура», поскольку подразумевает в той либо иной степени добровольное начало. К юбилею основателя Советского государства многие ставили пьесы, персонажем которых был Владимир Ильич. Моссоветовцы посчитали, и не без

оснований, что оригинальнее будет представить зрителям Ленина без Ленина на сцене. Показать его эстетические вкусы, то есть что он ценил в искусстве, творчеством каких русских писателей увлекался, кого охотно цитировал.

Премьера спектакля-концерта «Ленину посвящается» состоялась за четыре дня до громкого юбилея – 18 апреля. Эта постановка имела политическое, а не художественное значение. По заказу театра была сделана незамысловатая композиция по типу тех, которые хороши для слушателей университетов культуры: отрывки из хрестоматийных произведений русской классики – поэм, пьес, романов. Продолжительность каждого эпизода от трех до восьми минут. Радищев, Герцен, Чернышевский, Тургенев, Горький, другие прозаики. Чтобы уж совсем не было скучно, вставлялись юмористические вещи, например чеховский «Унтер Пришибеев», который оказался там ни к селу ни к городу. Между двенадцатью сценками шли поэтические и музыкальные вкрапления.

Однако зрители стремились в театр не для того, чтобы лишний раз послушать любимую Лениным «Аппассионату». Единственное, чем можно заманить публику на такой спектакль-концерт, так это уведомлением на афише, что участвует вся труппа театра. Вся труппа – значит, можно воочию увидеть своих кумиров: В. Марецкую, С. Бирман, Р. Плятта, В. Бероева, Г. Бортникова, Л. Орлову…

Любовь Петровна читала страстные стихи Тютчева об Июльской революции 1830 года во Франции. После генеральной репетиции, на заседании художественного совета, ее исполнение было признано слабым. Орлова форсированно поработала с режиссерами – стало лучше. Она умела шлифовать свои роли.

Глава 21
Холостой выстрел

Ни в чем ему не прекословь!
Он завтра сам поймет, рыдая,
Что у него не только кровь,
Не только кровь уже седая…

Леонид Мартынов

Седьмого февраля 1968 года скончался кинорежиссер Иван Александрович Пырьев – земляк Александрова, с которым его связывало многолетнее знакомство. Они подружились в 1919 году в екатеринбургской студии облпрофсовета, вместе поставили несколько детских спектаклей. Оба были молоды, любознательны, работали с заметным удовольствием. На месте не сидели – когда выдавалось свободное время, ходили смотреть, что показывают другие театры. Увидев однажды спектакль приезжавшей на гастроли Третьей студии МХАТа «Потоп», были настолько покорены настоящим театральным профессионализмом, что решили отправиться в столицу. В Москве они вместе поступили в Первый рабочий театр Пролеткульта. В этом выборе сыграло роль то немаловажное обстоятельство, что там предоставляли общежитие – на задах сада «Эрмитаж» – и давали бесплатное питание. Молодые люди играли в разных спектаклях, постигали секреты мастерства – обучались системам актерской игры, биомеханике, коллективной декламации, танцам, много времени уделяли акробатике. Среди их учителей были актер Михаил Чехов, балетмейстер Касьян Голейзовский, а главное – режиссер Сергей Эйзенштейн.

В записных книжках Сергея Довлатова приводится такой случай, не знаю уж, откуда автор его взял:

> «Молодой Александров был учеником Эйзенштейна. Ютился у него в общежитии Пролеткульта. Там же занимал койку молодой Иван Пырьев.
>
> У Эйзенштейна был примус. И вдруг он пропал. Эйзенштейн заподозрил Пырьева и Александрова. Но потом рассудил, что Александров – модернист и западник. И старомодный примус должен быть ему морально чужд. А Пырьев – тот, как говорится, из народа…
>
> Так Александров и Пырьев стали врагами. Так

наметились два пути в развитии советской музыкальной кинокомедии. Пырьев снимал кино в народном духе («Богатая невеста», «Трактористы»). Александров работал в традициях Голливуда («Веселые ребята», «Цирк»)».[93]

И. Пырьев в своих воспоминаниях говорит о более серьезных причинах разрыва с учителем. После известной постановки «На всякого мудреца довольно простоты», изобилующей формалистическими находками вплоть до цирковых аттракционов, в пролеткультовской труппе началось брожение. Произошел раскол: одни участники коллектива поддерживали Эйзенштейна с его «ужимками и прыжками», другие мечтали заменить наставника на более консервативного. Пырьев принадлежал к оппозиции, и, о чем много позже написал в мемуарах, из-за предательства какого-то его близкого друга борьба за смену художественного руководителя сорвалась. Так что из театра Пролеткульта он ушел не из-за исчезнувшего примуса, а как неудавшийся «путчист».

Шутки шутками, однако здоровое соперничество за лидерство в своем жанре между земляками продолжалось всегда. Долгое время они шли параллельным курсом, выпуская примерно раз в два года по комедии. Александров – с Любовью Орловой, Пырьев – со своей женой Мариной Ладыниной. В активе Ивана Александровича тоже пять схожих по духу комедий – «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки». Упрощенные характеристики – «западник» и «свой» – настолько прочно закрепились за ними, что в профессиональной среде Пырьева остроумно прозвали «русским Александровым».

После смерти Сталина Григорий Васильевич растерялся, не зная, что и как снимать. У Пырьева же наоборот – словно развязались руки. Как режиссер он посерьезнел, в своих новых работах проявил интерес к психологизму. Отойдя от «колхозных комедий», Иван Александрович поставил бытовую драму «Испытание верности», затем фильмы «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», экранизировал произведения Достоевского, а тут, помимо всего прочего, требовалось немало сил, чтобы преодолеть цензурные препоны, все еще существовавшие вокруг имени писателя. А он сам под стать персонажам Федора Михайловича, словно сошел со страниц его произведений – яростный, импульсивный, нервный, человек больших страстей, очень страдавший от равнодушного отношения к нему жены и сына.

Артисты, снимавшиеся в фильмах Пырьева, считали это

своим везением. Иван Александрович был всегда в работе, думал, искал, интересовался новаторскими находками молодых коллег, старался следить за прогрессивными тенденциями в киноискусстве. Чего нельзя сказать о благополучном, избалованном любовью жены Александрове: тот как жил вчерашним днем, так и продолжал им жить. Григория Васильевича вполне устраивало положение творческого рантье, благополучно стригущего купоны со своей прежней славы, его не смущало бережно-ироничное отношение к нему окружающих, словно к какому-то мастодонту. Сидеть с импозантным видом в президиумах, без особого напряжения преподавать историю советской музыкальной кинокомедии, при случае ездить в заграничные командировки.

Встречи и речи.
Вывод один:
Много посулов,
Мало картин —

такой эпиграммой сатирик М. Пустынин точно охарактеризовал тогдашнюю работоспособность Александрова, чье обычное спокойствие постепенно трансформировалось в безразличие.[94] Томившийся от безделья секретарь Маурин ушел работать к человеку, по-настоящему нуждавшемуся в помощи, – писателю Сергею Сергеевичу Смирнову («Брестская крепость»), которого после книг и многочисленных выступлений захлестывала корреспонденция. Если бы не Любовь Петровна, ее ненаглядный муж вообще, наверное, забыл бы про кино.

Десятилетиями продолжается надуманный спор о том, кто был ведущим в супружеской паре актрисы и режиссера. Александров «создал» Орлову или Орлова – Александрова? Мне кажется, на первых порах в подобной связке актриса играет пассивную роль. Наверное, все-таки Пигмалион сделал Галатею, а не наоборот. Любовь Петровна понимала, что ее судьба всегда зависела от режиссера Александрова, и воспринимала это как данность, не пыталась бунтовать, да долгое время причин для раздражения и не имелось. Лишь однажды, будучи опытной артисткой драматического театра, она проявила недовольство своим Пигмалионом.

В книге Дмитрия Щеглова «Хроники времен Фаины Раневской» есть забавный беллетризированный эпизод, когда Орлова, одуревшая от лени и творческого бесплодия своего мужа, взяла чемодан с вещами и уехала к племяннице. Сказала Григорию Васильевичу, что вернется домой, только если он

закончит новый сценарий, который сочиняет несколько лет. Супруг тут же позвонил и принялся уговаривать, чтобы она вернулась – мол, уже написаны несколько новых страничек, а ее отсутствие делает дальнейший творческий процесс невозможным. В конце концов Александров разжалобил супругу, и она вернулась домой.

Лучше бы не возвращалась. Потому что сценарий, вокруг которого разгорелся семейный скандал, с течением времени трансформировался в фильм «Скворец и Лира».

Второго марта 1972 года генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н. Сизов отправил директору театра имени Моссовета Л. Лосеву официальное письмо:

> «Киностудия „Мосфильм“ приступила к работе над кинофильмом „Скворец и Лира“ в постановке народного артиста СССР Г. В. Александрова. На исполнение главной роли намечена кандидатура Народной артистки СССР Л. П. Орловой. Для ознакомления с бытом и нравами ФРГ, где происходят основные события фильма, творческая группа выезжает в туристическую поездку.
>
> Просим Вас оформить характеристику на выезд в ФРГ в качестве туристки на Народную артистку СССР Л. П. Орлову.
>
> Выезд в мае 1972 г. Срок пребывания в ФРГ – 12 дней».[95]

Позже в этой стране снимались некоторые эпизоды фильма. Часть съемок проводилась в Италии, в основном же группа работала в любимой Любовью Петровной и Григорием Васильевичем Чехословакии.

Картина не только не принесла Орловой новых лавров – из-за этой кинороли и старые поредели. Фильм «Скворец и Лира» принес супругам больше вреда, чем пользы, сделав их объектом многочисленных насмешек, явных и скрытых. При этом следует сказать, что задумано произведение было гораздо интереснее предыдущего их детища, «Русского сувенира». Однако неимоверное количество надуманных поворотов сюжета превратили его в сущую пародию. Во время обсуждения картины в кабинете генерального директора «Мосфильма» председатель Государственного комитета СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш откровенно смеялся над ней, награждая не самыми лестными эпитетами.

…Осенью 1941 года молодые супруги Людмила и Федор Грековы едут в машине по Москве, которую в это время интенсивно бомбят немецкие самолеты. Муж и жена –

профессиональные разведчики, они давно не виделись. Федор прилетел на денек из Германии и завтра должен возвращаться туда же. Дан приказ ему на запад, ей в другую сторону: Людмилу ночью должны забросить в партизанский отряд. Значит, опять длительное расставание, поэтому им не терпится провести несколько часов в своем семейном гнездышке. И надо же такому случиться – только подъехали к дому, как на него рухнул сбитый немецкий бомбардировщик, не оставив от их жилища камня на камне.

Это – пролог фильма, после титров действие переносится в Германию, в городок Эберсвальд, где Федор под маской штурмбаннфюрера Курта Эггерта является одним из активных приближенных местного бургомистра фон Лебена. В город прибывает вагон с советскими женщинами, угнанными на работу в Германию. Наслышанная о необыкновенном трудолюбии и аккуратности русских девушек жена бургомистра хочет взять одну из них в домработницы, да почему-то ей никто из них не нравится. Тогда Федор-Курт предлагает ей подобрать подходящую девушку непосредственно на оккупированной советской территории и привезти в Германию. Фрау фон Лебен соглашается, а Федор ночью посылает Людмиле шифровку: так, мол, и так, дорогая, скоро тебе полицаи предложат место домохозяйки в респектабельной немецкой семье. Ты не отказывайся, приедешь в Германию, будем сообща заниматься разведывательной деятельностью.

Неизвестно, как это удалось организовать Федору, однако все прошло удачно. Людмила поедет в Германию. Накануне отъезда к ней приходит инструктор «из органов» и сообщает пароль, по которому она узнает на чужбине своих. У нее спросят: «В каком магазине можно купить „Фауста“?» Она должна ответить: «"Фауст" не продается. Он свободен». Тогда посланец скажет вторую часть пароля: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой». Этот человек и будет старшим в группе, Людмиле следует выполнять все его указания.

И вот вместо закутанной в платок и одетой в задрипанный кожушок Людмилы перед зрителями появляется коротко стриженная молодуха, в накрахмаленном фартуке и наколке. Это новая прислуга бургомистра фон Лебена – Катринхен. Во время приема красотка ходит между гостями, прислушивается к их разговорам, в кармашке у нее – включенный диктофон. В гости же к бургомистру съехались фашистские бонзы, разве что Гитлера не хватает. Вдруг Катринхен замечает, что у одного из немецких офицеров вместо руки протез. Так наблюдательная разведчица узнает своего мужа Федора, который потерял в Испании кисть

левой руки. Оба настолько удивились, что едва не выдали себя. Однако сдержались, сделав вид, что незнакомы. Офицер же, улучив момент, поинтересовался у прислуги, в каком магазине можно купить «Фауста».

Людмила-Катринхен счастлива работать под руководством мужа. Они действуют под конспиративными именами Скворца и Лиры. Супруги добыли много секретных сведений. В Москве довольно потирают руки: «Скворец запел, Лира заиграла!» Благодаря им наше командование узнавало о местах дислокации ударных частей врага, о планах крупных немецких капиталистов, о разработках новых видов оружия. Пронюхали Грековы и о переговорах между американцами и немцами в Швейцарии – тех самых, про которые написаны «Семнадцать мгновений весны». Теоретически Федор мог встретиться со Штирлицем – он ведь пять месяцев провел в Швейцарии.

Командование высоко оценило проведенную Грековыми работу и разрешило им вернуться на родину, тем более что война кончается. И вот они уже собрались в Москву, едут в аэропорт, и тут, как назло, попадают под бомбежку. В результате у Людмилы изуродовано лицо, правда, она добралась до Москвы. А вот раненый Федор оказался в немецком госпитале, где провалялся аж до декабря 1946 года. Выздоровев, случайно устроился на работу, связанную с изготовлением игровых автоматов, позже вооружения… Супруги не имеют никаких известий друг о друге.

В мае 1947 года Людмила после ряда косметических операций, донельзя улучшивших ее внешность, получает новое задание – вернуться в Германию под видом молоденькой племянницы одной баронессы-миллионерши. До отправления ей приходится учиться играть на органе, скакать верхом, танцевать, осваивать правила хорошего тона. Одним словом, постигать все то, что умела делать любая девочка из богатой буржуазной семьи. В конце концов лжеплемянница Мадлен приезжает в баварский замок Гриммельсхаузен, быстро осваивается среди этой роскоши и на одном из пышных приемов случайно встречается с Федором.

На этом кончается первая серия фильма. Во второй Грековы по-прежнему, ежеминутно подвергаясь смертельному риску, продолжают выполнять свою опасную работу. На этот раз Людмила действует под видом племянницы и наследницы миллионерши, а Федор – как процветающий коммерсант, связанный с военно-промышленным комплексом. Для окружающих не стало секретом, что молодых людей охватило любовное чувство, устоять перед которым свыше их сил. Мадлен и Курт венчаются в пышном католическом соборе и в первую брачную ночь, достав в своем алькове рацию, выходят на связь с

Москвой. Так же, впрочем, как и во все последующие ночи. Богатая тетушка подарила молодым для свадебного путешествия автомобиль «даймлер-бенц». Они много ездят, ходят по приемам, записывают на диктофон конфиденциальные разговоры. На одном из приемов у Федора случился инфаркт и он умер. К тому времени Людмилу начали подозревать в шпионаже, и ей пришлось срочно вернуться в Москву.

Фактически Орлова играла здесь несколько ролей: медсестру (мирная специальность Людмилы), лейтенанта государственной безопасности, домоправительницу Катринхен, светскую львицу Мадлен и – в последних кадрах – московскую пенсионерку. Кстати, роль советской разведчицы Любовь Петровна могла бы сыграть на сцене лет 20 назад – драматурги М. Маклярский и А. Спешнев написали для театра имени Моссовета пьесу «Секретная миссия» по одноименному киносценарию. Соавторы рассчитывали на то, что заинтересованная главной ролью Орлова поможет «пробить» постановку их произведения, просили ее об этом. Однако театр пьесу не принял.

Если бы Григорий Васильевич по-настоящему интересовался прогрессом кино, следил за новыми тенденциями, смотрел новаторские произведения наших и зарубежных кинорежиссеров, старался бы идти в ногу со временем, как это делал, например, его бывший друг Пырьев, он создал бы из истории о двух советских разведчиках, жене и муже, что-нибудь путное. Однако творческие мучения мало привлекали Александрова. От сладкой номенклатурной жизни он постепенно дисквалифицировался как режиссер. Правда, работая с восьмилетними перерывами, можно потерять квалификацию при любой жизни.

Привыкший на всевозможных совещаниях к ничего не значащей демагогии, Григорий Васильевич, беседуя с творческой группой, подчеркивал, что «Скворец и Лира» не просто приключенческий фильм о разведчиках. Главное тут – символично продемонстрировать столкновение представителей социалистического мира, здоровых сил, с реакционными выкормышами, махровыми апологетами капитализма. Показать, с каким напряжением приходится вести борьбу за мир. Роман жены и мужа должен стать видимым сюжетом, но история их большой, зрелой любви представляет собой лишь верхушку айсберга. Поскольку же профессия обоих – политическая разведка, зрители должны увидеть их глазами и понять суть тайного заговора капиталистов против социалистического мира, против европейской безопасности и сотрудничества. Подобные слова Александров без устали повторял в многочисленных интервью, публиковавшихся за время съемок «Скворца и Лиры».

На роль Грекова-Скворца режиссер, не устраивая конкурса, без долгих раздумий взял артиста московского театра «Современник» Петра Вельяминова. Правда, в рабочих заметках Александрова мелькнула фамилия Олега Ефремова, но всего один раз – потом либо он сам передумал, либо Ефремов отказался. До этого Вельяминов лишь дважды снимался в кино («Тени исчезают в полдень», «Командир счастливой „Щуки“»), и ему было очень досадно, когда «высокое начальство» забраковало картину, не выпустив ее в прокат. Официально такое решение мотивировалось соображениями политкорректности: якобы американцы и японцы были показаны столь оголтелыми поджигателями войны, что до дипломатического скандала недалеко.

Сорокапятилетний артист «Современника» моложе Орловой почти на четверть века, однако на съемочной площадке он совершенно не чувствовал, что его киношная «жена» принадлежит к другому поколению. Рядом с ним работала опытная профессионалка, умевшая перед камерой делать все, в том числе, когда понадобится, и стать его ровесницей.

Очевидно, здесь уместно коснуться вопросов, в поисках ответов на которые много лет мучились современницы, особенно ровесницы всегда молодо выглядевшей актрисы – сколько пластических операций делала Орлова? Правда ли, что для этого она регулярно летала во Францию, а оплачивал дорогие медицинские услуги Чарли Чаплин? Так вот, Любовь Петровна делала всего одну косметическую операцию, причем в Москве – в Институте красоты, у высококлассного хирурга Александра Сергеевича Шмелева.

Съемки «Скворца и Лиры» вытянули из Орловой все жилы. Начиная со своих ранних фильмов, она прилагала максимум стараний, чтобы выглядеть на экране как можно красивее. Уговаривала операторов поискать оптимальный ракурс, использовать различные ухищрения с осветительными приборами. Теперь же Любовь Петровна хотела выглядеть не просто красивой, но и молодой. Поэтому в ход шли трюки со светом, бьющим прямо в лицо и сглаживающим морщины, предназначенные для той же цели матерчатые шторки на объективе камеры, в колоссальных объемах использовалась импортная «антивозрастная» косметика. Все это было утомительно и в известной степени унизительно. Но актриса не могла отказаться от своих привычек – это было выше ее сил. Возможно, сыграй Орлова пожилую баронессу, что явно напрашивалось, а не ее юную племянницу, картина получилась бы. А так… Люди, видевшие если не весь фильм, то хотя бы

отрывки, тут же принялись его высмеивать на все лады. В кулуарах «Мосфильма» гуляли переиначенные названия: пренебрежительное – «Склероз и липа» и совсем уж злое – «Склероз и климакс».

Исполнитель главной мужской роли Вельяминов – по натуре располагающий к себе человек. С первых дней знакомства у него установились хорошие отношения с Любовью Петровной (кстати, Петр Сергеевич тоже потомственный дворянин – его фамилия известна с 1027 года). Она была достаточна откровенна с ним, можно сказать, непривычно откровенна. Много рассказывала о всяких случаях на съемках, поездках, встречах со знаменитостями, ничем не подчеркивая, что сама принадлежит к такой когорте. В отличие от Орловой Петр Сергеевич был плотно занят в репертуаре своего театра («Погода на завтра», «Записки Лопатина», «Свой остров»), что с организационной стороны усложняло работу съемочной группы. Летом «Современник» гастролировал в Риге, а многие эпизоды «Скворца и Лиры» снимались в Чехословакии. Для Вельяминова наступило напряженное время: будто челнок, он без передышки сновал из одной страны в другую.

Видя его большую востребованность, Любовь Петровна вздыхала: на нее в театре ставку не делают, каждая роль – словно большое одолжение. Самой же просить – только расстраиваться. Недавно был случай: она узнала, что Анисимова-Вульф приступила к постановке «Последней жертвы». После афронта с фон Мекк в кино зареклась напрашиваться, но все-таки не выдержала, позвонила и попросила дать ей роль Тугиной. Не случайному человеку позвонила, хорошей знакомой. А Ирина Сергеевна ответила, что Тугиной нет тридцати лет. Можно подумать, для артистки так уж важна дата, указанная в паспорте! Главное, на сколько она выглядит и как держится. Утвердили же ее на роль в «Скворце», где по ходу действия пришлось изображать молоденьких Катринхен и Мадлен. А ведь это кино, здесь многое построено на крупных планах. Что уж говорить про театр, где зрители находятся достаточно далеко от актера и требования к внешности персонажей не столь жесткие. Спасибо старинной подруге Раневской – благодаря ей Любовь Петровна получила следующую заметную роль, принесшую ей сначала радость, а позже очередные страдания.

Глава 22
Министр без портфеля

Либо наша жизнь случайна и наша смерть случайна, либо и в жизни и в смерти нашей заложен План.

Торнтон Уайлдер. Мост короля Людовика Святого. Пер. В. Голышева

В 1966 году с легкой руки театра имени Моссовета наши зрители узнали имя американского драматурга Джона Патрика. Его «Странная миссис Сэвидж» – оригинальная трогательная пьеса, трагикомедия со счастливым финалом. Про пожилую женщину, которую дети, вернее, падчерица и два пасынка, упрятали в комфортабельную психиатрическую лечебницу. Причина изоляции стара как мир – им не понравилось, что после смерти мужа, их отца, миссис Сэвидж стала полновластной хозяйкой всех семейных капиталов, напугало, что она распорядится деньгами не лучшим образом. Нормальные люди вступили с ней в нешуточный конфликт, а пациенты психлечебницы стали ее союзниками и, проявив завидную фантазию, посрамили корыстных родственников. Такие «переживательные» истории очень нравятся женщинам.

Это отнюдь не пьеса одной роли – остальным исполнителям тоже предложен интересный драматургический материал. Однако Сэвидж, как явствует из названия, здесь главная фигура. При других условиях спектакль мог стать очередной постановкой текущего репертуара. Шел бы годик, потом его тихонько убрали бы. Такие «проходные» постановки существуют у подавляющего большинства театров. Однако благодаря первой исполнительнице заглавной роли, Фаине Георгиевне Раневской, спектакль «Странная миссис Сэвидж» стал одним из самых известных в театре имени Моссовета. Путь же его к успеху был весьма труден.

Началось с того, что Завадский поручил постановку человеку со стороны – режиссеру Л. В. Варпаховскому. Юрий Александрович знал вздорный характер Раневской, представлял, какая нервотрепка предстоит при работе с ней. А он человек миролюбивый, предпочитает спокойствие, поэтому лучше остаться в сторонке. Вдобавок, приглашая Варпаховского, он делал доброе дело – Леонид Викторович 17 лет просидел в

сталинских лагерях на Колыме и очень нуждался в поддержке, в работе.

Десятки людей предупреждали режиссера, что с Раневской придется хлебнуть горя. Опасения подтвердились – Варпаховский из-за Фаины Георгиевны измучился с этой постановкой донельзя. Она постоянно делала замечания актерам то за несвоевременный выход, то за тихо сказанную реплику, то за ошибку в тексте. Доставалось от нее и режиссеру. Многие перепалки заканчивались истериками, молодых артисток Раневская доводила до слез. Потом ей не понравились декорации, она требовала переделать их, отказывалась играть. Однако все, в том числе и Варпаховский, терпели ее выходки, потому что понимали – будет триумф. И действительно, спектакль пользовался огромным успехом. Трудно передать словами, как играла Раневская, это надо было видеть.

За шесть лет Фаина Георгиевна сыграла Сэвидж примерно 100 раз. Потом она неожиданно написала Завадскому, что решила уйти из театра. Свое решение Раневская мотивировала непрофессионализмом многих партнеров, их равнодушным отношением к делу, недисциплинированностью. Раз она требовательна к себе, то имеет моральное право быть требовательной и к другим артистам.

Главный режиссер и директор театра долго уговаривали Фаину Георгиевну остаться, однако она была неумолима, приводила новые доводы в пользу своего решения: у нее преклонный возраст, трудно выдерживать большие нагрузки. В некоторых публикациях Раневской приписывают в качестве одного из доводов об отказе слова, что ко всему прочему умер ее любимый партнер Вадим Бероев, а с другим исполнителем роли Джеффа она играть не хочет. Это ошибка – Бероев скончался только 28 декабря 1972 года.

Отказываться от спектакля, приносящего хорошие дивиденды, театру не хотелось, и тогда директор Л. Ф. Лосев предложил заглавную роль Орловой. Любовь Петровна поинтересовалась, знает ли о такой замене Раневская.

– Нет. Но она же сама отказывается играть.

Любовь Петровна ясно представляла реакцию своей конфликтной подруги на такое решение без обсуждения с ней. Поэтому она категорически заявила, что пока Фаина Георгиевна сама не обратится с таким предложением, о согласии и речи быть не может.

Лосев дипломатично маневрировал между двумя звездами своего театра и добился, чтобы Фаина Георгиевна позвонила Орловой.

– Любочка, если я кому могу отдать Сэвидж, так только вам. Сама я играть уже не в состоянии. Да и не хочется участвовать в такой самодеятельности.

Обе собеседницы остались довольны разговором, происходившим в начале 1972 года, когда приближался семидесятилетний юбилей Орловой, который она не то что не собиралась отмечать – об этом даже думать страшно, – а всеми способами пыталась утаить от окружающих круглую дату, жертвуя поздравлениями, юбилейными торжествами и, возможно, наградой. Фраза насчет вечных тридцати девяти лет по-прежнему оставалась ее излюбленным афоризмом. Фаина Георгиевна, безусловно, не стала подводить подругу, не обнародовала это пугающее число, только в одном из интервью сказала, что ко дню рождения Любови Петровны сделала ей своеобразный подарок – презентовала главную роль в спектакле «Странная миссис Сэвидж».

Можно ли считать Орлову и Раневскую близкими подругами? Они познакомились в начале тридцатых годов, когда Любовь Петровна только нашла дорогу в кино и сомневалась, стоило ли окончательно порывать с Музыкальной студией Немировича-Данченко. Фаина Георгиевна на правах старшей посоветовала ей сосредоточиться на кино. Они вместе снимались в «Весне» и во «Встрече на Эльбе». Вместе играли на сцене в горьковском «Сомове». Иногда общались вне театра – созванивались, встречались, а изредка летом не имевшая дачи Раневская приезжала во Внуково. Между ними всегда были хорошие ровные отношения. Фаина Георгиевна хотела передать свою коронную театральную роль именно Орловой, поскольку той были присущи черты характера, которыми обладала созданная драматургом миссис Сэвидж: доброта, человечность, чуткость.

Однако когда Любовь Петровна заменила старшую подругу в популярном спектакле, сквозь благородство Раневской – а оно, без сомнения, было, роль она передала красиво – иной раз прорывалась ревность собственницы. Находясь в плохом настроении, она возмущалась тем, что Орлова готовится играть Сэвидж; говорила, что та не должна была соглашаться на ее предложение; через третьих лиц следила за ходом репетиций. При всей любви к Орловой-человеку надеялась на провал артистки Орловой, надеялась остаться в этой роли непревзойденной.

Зато Любовь Петровна, заменив Раневскую по ее личной просьбе, не чувствовала никаких угрызений совести и с удовольствием репетировала. Благодаря ее легкому характеру репетиции шли без эксцессов, занимавшаяся вводом режиссер Н.

Молчадская была довольна понятливостью новой исполнительницы, некоторые артисты, вынужденные ранее покинуть спектакль из-за конфликтов с ершистой Раневской, теперь вернулись. Безусловно, Фаина Георгиевна обладала выдающимся артистическим талантом, однако была человеком нелегким, со странностями. Честно говоря, в театре все слегка утомились от ее непредсказуемых выходок. С Орловой работать гораздо приятнее.

В день первого выступления Любови Петровны в роли миссис Сэвидж артисты «болели» за нее, оказывали всяческие знаки внимания – на минутку, чтобы не помешать, заглядывали в гримерку, приносили букетики цветов, говорили слова поддержки. Трогательное отношение очень помогло «дебютантке». Роль Сэвидж она сыграла с большим вдохновением, и публика хорошо приняла обновленный спектакль.

Слишком мощной актрисой была Раневская, с ней трудно было тягаться. Критики и некоторые зрители сравнивали. Одним зрителям замена нравилась, другие морщились. Моя знакомая, заядлая театралка, которая конечно же видела «Сэвидж» с Раневской, пошла посмотреть пьесу с Орловой. После спектакля она разговорилась с соседом по ряду и, выражая мнение о новой исполнительнице главной роли, с легким разочарованием сказала, мол, это – не то. На что ее собеседник, видимо, рьяный поклонник Орловой, воскликнул: «Да, это – не то. Но это – гениальное не то!» Такие мнения тоже имели место.

Орлова вела себя в театре тише воды, ниже травы и высказывала недовольство крайне редко, когда уж совсем допечет, как это было в случае с «заигранным» до неприличного состояния спектаклем по пьесе Сартра. Другие обиды переживала молча, в себе. Саввина уже долго играла Нору, когда Любовь Петровна поинтересовалась:

– Иечка, а что вам сказали, когда пригласили на эту роль?

– Сказали, что вы устали и больше не хотите ее играть.

– Странно. Меня об этом даже не предупредили, – горько усмехнулась народная артистка.

Тут опять самое время вернуться к сакраментальному вопросу: кто кого создал – Орлова Александрова или Александров Орлову? Получается, что, как ни крути, ведущим в их альянсе был муж. Любовь Петровна никогда не могла постоять за себя. Не могла ввязываться в драку, толкаться локтями, подсиживать других. Вряд ли без него она достигла бы таких головокружительных высот в кино. Кино – это тоже тот еще «террариум единомышленников». Тут зазеваешься – быстро съедят или задвинут куда подальше. Примеры мы видим на

каждом перекрестке. Попав в театральный коллектив, где мужа не было рядом, она вела себя не по таланту робко, проглатывала наносимые обиды, подолгу оставалась без новых ролей. Другие ввязывались в любую заваруху, участвовали во всех обсуждениях, «качали права», пытались обратить на себя внимание. Каждый ощущал себя в театре хозяином, а Любовь Петровна – нет. Она, по меткому выражению В. Гафта, была приходящей. Приедет в лучшем случае раз в неделю, сыграет и уедет.

По сути дела, этот театр так и не стал для нее родным домом. Там уже забыли, что она мегазвезда, что народная артистка – не только по званию, по сути – делает сборы. Не такого отношения она заслуживала. Вот, например, в ноябре 1956 года проходили выборы художественного совета театра. Присутствовали 74 человека. Из 26 кандидатур, предложенных на общем собрании, нужно было выбрать 14, проходной балл 37 голосов. За Анисимову-Вульф подано 54 голоса, за Марецкую – 50, за Плятта – 65. У Орловой, народной артистки СССР, любимицы публики, едва ли не худший результат – 17.

И все это при том, что Любовь Петровна была в театре со всеми приветлива, благожелательна, терпелива. Ей удалось погасить немало скандалов, возникавших из-за вспыльчивого характера Раневской. Причинами ее демаршей могло быть что угодно, начиная от творческих установок художественного руководителя и кончая развратными похождениями молоденькой статистки. Начинался скандал, работа прерывалась, и тогда обращались к Орловой, которая умудрялась «разрулить» самую, казалось бы, тупиковую ситуацию.

Она вообще при случае многим оказывала всяческую помощь, даже если ее об этом не просили. Особенно это относилось к медицинским проблемам – доставала лекарства, организовывала приемы у лучших докторов. Возвращаясь из заграничных поездок, одаривала всякими мелкими презентами: ручками, жвачками, губной помадой. Людям приятны подобные знаки внимания, а в период всеобщего дефицита каждую мелочь считали сувениром. Любовь Петровна, получая какой-нибудь пустячок, тоже была очень довольна. Петербургский прозаик Михаил Глинка – обычно журналисты пытаются выдать его за родственника великого композитора, но это не так, – рассказал мне, как в молодости ездил во Францию и в Париже зашел по делам к Элизабет Маньян, той самой, у которой, бывало, останавливалась Орлова. Старушка решила воспользоваться оказией – она попросила советского гостя передать актрисе резиновые перчатки для мытья посуды. В Москве Михаил отвез этот презент на Бронную, и Любовь Петровна с детской непосредственностью обрадовалась

посылочке.

Со временем позиции Орловой в театре не укрепились.

Все звания и награды были получены ею раньше, в кино. В театре же особого роста не было, работа шла без громких взлетов и падений. Если учесть «Русский вопрос», когда она еще не числилась в труппе, то за 20 с лишним лет актриса сыграла всего шесть ролей. Занятость, мягко говоря, небольшая – играла в среднем раз в неделю. У других артистов по десять спектаклей в месяц, у Марецкой вообще по шестнадцать. Инертный театральный механизм плохо поддавался усилиям Любови Петровны действовать ей на пользу. Это кажется тем более странным, если учесть, что «звездность» актрисы – безотказный козырь, способный принести огромную пользу. Так же, как ее вольное или невольное отсутствие может навредить театру. Известен случай – его описывает в своей книге М. Кушниров, – когда на гастролях в Донецке Любовь Петровна заболела, и ее заменила дублерша. Так зрители устроили форменный бунт, требовали вернуть деньги за билеты. Знать ничего не хотим! Мы пришли смотреть Орлову, и баста!

Мало того что во второй половине 1973 года у Любови Петровны начались серьезные нелады со здоровьем, так к этой напасти прибавилась еще одна – в театре посягнули на ее единственную оставшуюся роль – миссис Сэвидж. Не отобрали совсем, пока лишь частично – ввели вторую исполнительницу. Таким образом, впервые за много лет совместной работы ее дорога пересеклась с дорогой другой примы театра имени Моссовета, Веры Марецкой.

Две звезды первой величины в «террариуме единомышленников» – еще куда ни шло. Но когда обе становятся исполнительницами одной роли, жди беды.

При каждом удобном случае Завадский называл своих многолетних соратников «строителями театра». Это определение в полной мере можно отнести и к Вере Петровне Марецкой, которую в театре называли «хозяйкой». Она по-настоящему хорошая, любимая зрителями артистка. Опыта ей не занимать – в кино Марецкая начала сниматься лет на десять раньше Орловой, причем сразу в главных ролях («Закройщик из Торжка» и «Дом на Трубной» долго были «хитами» советского немого кино). С Завадским работала с 1924 года, то есть с момента возникновения его студии. В том же году вышла за него замуж, в декабре 1929-го у них родился сын Евгений. Они развелись, когда мальчику было четыре года, однако продолжали работать вместе, сохранив товарищеские отношения. Вера Петровна сопровождала бывшего мужа в его театральных скитаниях. Как киноартистка

она очень известна, хотя не принадлежит к плеяде писаных красавиц. Ее визитные карточки в кино, «Сельская учительница» и «Член правительства» – фильмы, которые второй раз станешь смотреть разве что под дулом пистолета. Тем не менее Сталинских премий у нее в два раза больше, чем у Орловой, – целых четыре.

Марецкая – настоящий трудоголик, она занята во многих спектаклях театра имени Моссовета, разумеется, в главных ролях. Вера Петровна была актрисой такого широкого диапазона, что критики затруднялись определить ее амплуа. Приходилось ей участвовать в постановках явно халтурных пьес. Тогда она, по просьбе Завадского, играла для «раскрутки» несколько премьерных спектаклей, после чего тихо-мирно уступала место дублерше.

Неустроенный быт, нелады в личной жизни, которая сопровождалась катастрофическими потерями (два старших брата, выпускники Института красной профессуры, занимавшие высокое положение в журналистике, принадлежали к кругу Бухарина, арестованы и расстреляны в 1937-м; сестра сослана; второй муж Юрий Троицкий погиб в 1943-м на фронте; муж дочери покончил с собой), в конце концов подорвали здоровье Марецкой. С 1971 года Вера Петровна сильно болела – у нее была опухоль головного мозга, часто попадала в больницы, перенесла несколько операций. Резонно рассудив, что ей необходимы положительные эмоции, Юрий Александрович Завадский очень хотел «пробить» для В. П. – так все называли ее в театре – самую высокую советскую награду, звание Героя Социалистического Труда. Для этого требовалась какая-нибудь вызвавшая большой резонанс роль. Подготовка нового спектакля – дело длительное, да еще неизвестно, что получится. Зато можно использовать проверенный вариант – ввести Марецкую на беспроигрышную роль миссис Сэвидж.

К тому времени здоровье Орловой тоже было далеко не идеальным, она то и дело оказывалась в больнице. В принципе, логично, если у нее будет дублерша. Зачем наносить театру ущерб отменами спектаклей? Плохо только, что это Марецкая. Любовь Петровна чувствовала, что «хозяйка» способна оттеснить ее на второй план, забрать себе все лавры. В свое время в репертуаре Марецкой была нашумевшая роль в остросатирической комедии сербского классика Бранислава Нушича «Госпожа министерша». Министершей она держалась и в театре. Орлову, по аналогии, можно считать министром без портфеля – звание есть, а влияния мало.

Прекрасно понимая причины ее недовольства, Завадский и

директор театра М. С. Никонов, мотивируя свое решение, напирали на гуманную сторону дела – болен человек, поддержать нужно, помочь. Из-за болезни Марецкая не играла уже пять месяцев, ей делали трепанацию черепа. Другая артистка в подобном состоянии вряд ли справилась бы с ролью Сэвидж. Как ни крути, большая нагрузка. Однако характер у Веры Петровны – кремень. Она сыграла, причем очень хорошо. Хотя сначала московские театралы не приняли ее в этой роли, говорили, что она напрасно это сделала. Однако вскоре поняли, что неправы.

Первый раз Марецкая сыграла миссис Сэвидж незадолго до нового, 1974 года, 27 декабря. Отныне в программке спектакля указывались две возможные исполнительницы этой роли, две народные артистки СССР. По неписаным законам театральной этики артисты одинакового ранга играют поочередно. Но вот прошел январь, за ним февраль, а Любовь Петровну на спектакль не ставят и не ставят.

Марецкая сыграла роль Сэвидж семь раз подряд!

Да, она действительно была здесь хозяйкой. Руководство театра безропотно подчинялось ей. Любовь Петровна звонила директору и художественному руководителю, спрашивала, почему так происходит, почему ей не дают играть. В ответ те пускались в демагогические дебри, ничего толком не объясняя. Мол, Веру Петровну нужно поддержать, недолго уж… Орлова возмущалась, грозила, что будет жаловаться в Министерство культуры, пойдет к министру.

В очерках о выдающихся актрисах прошлого и настоящего часто проскальзывает фраза, ставшая журналистским штампом: «Каждый свой спектакль она играла (или играет) на пределе сил, как будто это последний». Ничего сенсационного в подобном утверждении нет. Настоящие артисты и добиваются успехов, потому что не жалеют сил, выкладываются на сцене до изнеможения. Не являлась в этом смысле исключением и Орлова. После каждого представления «Сэвидж» она чувствовала себя обессиленной, и вообще здоровье беспокоило ее все больше и больше. Сразу после наступления нового, 1974 года Орлова попала в больницу.

Шестого января Любовь Петровна написала из «Кремлевки» Раневской, что однажды разговорилась с лечащим врачом и тот спросил, какую новую роль готовит Фаина Георгиевна.

«И мне было так стыдно и больно ответить, что нет у Вас никакой новой роли. „Как же так? – он говорит. – Такая актриса, такая актриса! Вот Вы говорите, и у Вас нет новой роли. Как же это так?“

Я подумала – нашему руководству неважно, будем мы играть

или нет новые роли.

…Я промолчала, а когда он ушел, долго думала – как подло и возмутительно сложилась наша творческая жизнь в театре. Ведь Вы и я выпрашивали те роли, которые кормят театр. Ваша «Тишина», Ваша Сэвидж, которую Вы мне подарили. Лиззи Мак-Кей протолкнула Ирина Сергеевна, Нору – Оленин, репетировали как внеплановый спектакль. Приказ на «Лжеца» я вырвала почти силой от Завадского с помощью Никонова.

Мы неправильно себя вели. Нам надо было орать, скандалить, жаловаться в министерство. Разоблачить гения с бантиком и с желтым шнурочком.

Но… у нас не те характеры.

Я поправляюсь, но играть особого желания нет».[96]

Только 9 марта она вышла на сцену в роли Сэвидж, затем еще сыграла в трех спектаклях подряд. После чего, в апреле, играла с Марецкой поочередно. Однако это продолжалось недолго – здоровье обеих артисток ухудшалось. На роль Сэвидж была срочно введена Людмила Шапошникова, которая впервые сыграла ее в начале мая на гастролях в Омске.

Многие годы Любовь Петровна ограничивала себя в еде не только для того, чтобы беречь фигуру. Основной причиной была давняя болезнь поджелудочной железы. Когда она в мае попала в «Кремлевку», как в обиходе называли привилегированную больницу для советской элиты, с лучшими докторами и самой современной медицинской аппаратурой (официальное ее наименование – больница 4-го Управления Минздрава СССР), врачи сначала подозревали желтуху. Однако вскоре анализы показали, что требуется операция по удалению камней из желчного пузыря. Ее сделали в начале лета.

Григорий Васильевич от отчаяния не находил себе места, пускался на всякие ухищрения, лишь бы ободрить, поддержать любимую жену, здоровье которой катастрофически ухудшалось. По сути дела, операция стала для нее приговором: сделав полостной разрез, хирурги поняли, что дальнейшие усилия бесполезны – уже имелись метастазы…

Орлова потом удивлялась: «Мне говорили, что после такой операции остается большой шрам. А у меня всего лишь маленький рубец». Секрет прост – Александров договорился с хирургами, чтобы те продемонстрировали Любови Петровне камни, якобы удаленные во время операции из ее желчного пузыря. Такая разновидность святой лжи настолько стара, что ею уже трудно кого-либо обмануть. Орлова тоже не попалась на эту уловку. Она одобрительно улыбнулась врачам, поблагодарила, сыграла для них маленький актерский этюд – роль человека, с

облегчением узнавшего о своем исцелении. Однако актриса понимала, что коварная болезнь прочно угнездилась в ее организме, постепенно высасывая жизненные соки.

В больнице трудно избавиться от мыслей об ужасном, о том, что может завершиться единственная ценность на свете – жизнь. Выслушав успокоительные сообщения врачей, Любовь Петровна заставляла себя настраиваться на мажорный лад, надеялась, что найдутся силы для преодоления болезни. Все время занималась разными мелкими делами, читала, возилась с косметикой. Едва почувствовав себя лучше, попросила мужа привезти ей из Внукова балетный станок, что тот незамедлительно сделал. Григорий Васильевич радовался деловому настроению жены, обсуждавшей с ним планы на будущее. Может, врачи ошиблись, ведь чудеса на белом свете случаются, ведь бывало, что человеческий организм преодолевал недуг, перед которым пасовала медицина. Возможно, тут как раз такой случай, и его Любочка, выздоровев, по-прежнему будет находиться рядом с ним. Болезнь ей в тягость, она рвется домой, на дачу. Мечтает о том, как, выйдя из больницы, станет с трепетом и благоговением относиться к каждому прожитому дню, отринет все неприятности, не будет обращать внимания на интриги, мелкую закулисную возню, заниматься делом и только. Ей хотелось блеснуть перед зрителями в оригинальной, заметной роли, сыграв которую, она заставит всех ахнуть от восхищения.

Любовь Петровна читала пьесы, приносимые ей внучатой племянницей Нонной Голиковой, дипломированным театроведом, но ни на чем не могла остановиться. Иногда рассуждала, подобно гоголевской Агафье Тихоновне: если бы соединить завязку одной с кульминацией другой, да дать главной героине монолог из третьей, да прибавить сюда финальную песенку из четвертой, тогда бы получилась отличная пьеса с ролью для бенефиса.

Наконец всерьез заинтересовалась одной – «Травести», сочиненной румынским драматургом Аурелом Баранга (не путать с написанной примерно в это же время и ставшей очень популярной одноименной пьесой англичанина Тома Стоппарда). Баранга был министром культуры Румынии, его пьесы изредка издавались у нас и даже ставились. Например, Г. А. Товстоногов перед гастролями БДТ в братской Румынии поставил комедию «Общественное мнение». Правда, предварительно режиссер попросил сатириков В. Константинова и Б. Рацера «усмешнить» пьесу, и прилетевший в Ленинград на премьеру автор только диву давался, слушая гомерический хохот в зале. Он явно не ожидал от себя подобного остроумия.

Любовь Петровна в данном случае была далека от каких-либо конъюнктурных соображений. Ей пришлась по душе лирическая комедия о пожилой женщине, хозяйке театра и его ведущей актрисе, способной вопреки возрасту на эксцентричные, безрассудные поступки.

Роль Александры Дан для бенефиса хороша – ее исполнительница почти не покидает сцену, под занавес вообще идут сплошные монологи. Действие пьесы происходит в течение трех дней, начинаясь накануне премьеры спектакля под названием «Травести». Александра Дан – директор театра и его ведущая артистка. Она не знает ни секунды покоя, ее разрывают на части. Находясь в своем кабинете, Александра репетирует новую роль, прерывая творческий процесс перепалками с костюмершей, с режиссером, с суфлером, с бухгалтером, телефонными разговорами с работниками исполкома и цензорами, дает интервью репортерам, по-матерински тепло разговаривает с провинциальной актрисой, приехавшей в поисках счастья в Бухарест… И все это время ее тихоня муж Михай вынужден сидеть в приемной, а записался он к жене на прием, потому что практически не видит Александру дома, не может с ней пообщаться. Здесь же он познакомился с молодой провинциалкой и уже готов на ней жениться. Вдобавок сын Александры и Михая, доведенный невниманием матери до отчаяния, чуть было не покончил с собой…

Все кончится хорошо: премьера пройдет успешно, семья сохранится, а властная Александра поймет, что нужно быть более человечной по отношению к своим домашним. Монологи, переодевания, забавные интермедии – очень выигрышный материал для бенефиса возрастной артистки.

Уже имелся на примете гипотетический партнер – внучатая племянница обратила ее внимание на блиставшего в театре имени Пушкина Константина Григорьева. Из-за своего строптивого характера талантливый актер был вынужден уехать из Ленинграда, где играл в театре имени Комиссаржевской, и в марте 1973 года перебрался в Москву. Вскоре благодаря кино он получит всесоюзную известность – Серый в «Трактире на Пятницкой», Федотов в «Рабе любви», многие другие роли. В апреле 1981-го Олег Ефремов переманит его к себе, во МХАТ, а еще через три года Григорьев спьяну попадет в драку, им же самим спровоцированную, после чего останется инвалидом. Он скончался 27 февраля 2007 года, через несколько дней после своего семидесятилетия.

В июне Любовь Петровна выписалась из больницы. Сразу ехать во Внуково было боязно, в городе все-таки врачи под рукой.

Какое-то время жила дома, на Большой Бронной. Однажды она ходила на спектакль с участием Григорьева, и ей было приятно вспоминать, с каким восторгом встретили ее пушкинцы, когда Орлова пришла за кулисы поблагодарить и поздравить актеров с успехом. Поприветствовать легендарную кинозвезду сбежались все, кто только мог. Она видела перед собой приветливые лица, улыбки, сияющие глаза, слышала искренние проникновенные слова. Эх, если бы ее так же встречали в ее театре! Но – нет пророка в своем отечестве…

Открытие осеннего сезона 1974 года в театре имени Моссовета прошло без Орловой – 17 сентября Любовь Петровна в очередной раз угодила в «Кремлевку». Врачи следили за ее здоровьем, сама же она, даже в больнице, продолжала следить за своим внешним видом: аккуратно одевалась, причесывалась. Орлова давным-давно поняла, что звезда – понятие постоянное, она всегда обязана «держать планку», должна светить в любых условиях, а не загораться лишь тогда, когда на нее смотрят театральные зрители или нацелен объектив кинокамеры. Знала, в быту за ней тоже следят: по-особому, с пристрастием. Любая «помарка» во внешнем виде будет замечена и истолкована не в твою пользу. Даже дома Любовь Петровна не любила показываться в непарадной одежде, пусть даже аккуратной, где все подобрано в тон: фартучек, платочек, рубашка. Бывали случаи, когда домработница в отпуске и к мужу постоянно приходят по делам люди. Любовь Петровна мелькнет – откроет дверь, поздоровается, и потом гость, сидя в кабинете с Александровым, слышит только ее голос, доносящийся из кухни: «Вам сделать чай или кофе?.. Вам кофе черный или с молоком?» Когда же крикнет, что все готово, Григорий Васильевич сам пойдет на кухню и принесет угощение.

Орлова все чаще была вынуждена обращаться к врачам, Марецкая тоже. Случались периоды, когда обе звезды одновременно оказывались в «Кремлевке», лежали на разных этажах. Тогда их посещали общие знакомые. Сначала шли к Орловой, потом к Марецкой, или наоборот, как кому заблагорассудится. Вера Петровна, зная, что от нее посетитель идет к Орловой, просила передать коллеге привет. Удивлялась: «Я всегда передаю ей привет, она же мне – никогда». «И не передам! – упорствовала Любовь Петровна, когда кто-либо пытался найти пути к примирению двух выдающихся артисток. – Я не прощаю хамства!»

Понять ее можно. Много имевшая Марецкая отобрала у Любови Петровны единственное, что оставалось, – роль Сэвидж. По сути, лишила ее работы. У Орловой уже не было кино, не было

других ролей в театре, не было сил и возможностей ездить с концертами. Приближался закат жизни, и история с «Сэвидж» ускорила его наступление.

Безусловно, радетелей Марецкой тоже можно понять: она тяжело больна, ей необходимы положительные эмоции, которые, возможно, придадут силы. Только Любови Петровне от этого не легче. У нее оставалась одна-единственная роль, единственная возможность выходить на сцену, напоминать зрителям о своем существовании. И ее этого лишали. Что может быть трагичнее для артиста!

Наступили времена, которые нестерпимо хочется пропустить в жизнеописании первой красавицы советского кино, не останавливаться на них. Так, сама Любовь Петровна не желала в подобные дни показываться на глаза людям. Тянет по возможности быстрее проскочить эту черную полосу, да вся беда в том, что не полоса тут, а пропасть – уже приближается черта, из-за которой нет возврата. Звезда угасала. Не было яркой вспышки, какие случаются перед исчезновением небесных светил – сияет-сияет, потом ярко вспыхнула и мигом погасла. Она угасала медленно, постепенно становилась менее заметной, ей самой делалось холодно и неуютно. Жизнь уходила, словно вода в песок. Хотя надежда оставалась и у больной, и у ее мужа, проводившего почти каждый день возле Орловой в больнице. А вид некогда «золотоволосого бога» только усугублял страдания Любови Петровны. Еще недавно ухоженный и холеный Александров из-за переживаний о жене в считаные дни состарился: обмяк, обрюзг, ссутулился, некогда мужественное лицо утратило прежнюю упругость мышц, потускнело, под глазами появились дряблые мешки. И сидели рядом два старичка, за плечами у которых осталась красивая, полная интересных впечатлений жизнь, стараясь ободрить и поддержать друг друга.

На новогодние праздники Орлову отпустили из больницы. Эти дни супруги провели в квартире на Большой Бронной. Обессиленной Любови Петровне даже на машине трудно добираться во Внуково, хотя ее тянуло в дом, где каждый уголок был любовно обихожен ее руками. Она сделала несколько поздравительных звонков знакомым. На вопросы о самочувствии отвечала, что сносное, бывает и хуже. Надеется скоро выписаться и уехать на дачу.

Нельзя сказать, чтобы Орлова и Александров жили анахоретами, но все же для богемы, к которой, несомненно, принадлежали, они вели сравнительно замкнутый образ жизни. Любовь Петровна вообще старалась «выходить в люди» как можно реже. Ей достаточно было того, что при появлении на сцене зал

ощетинивается биноклями: зрители пристально вглядывались в лицо артистки, пытаясь понять, меняется оно с возрастом или нет. То же самое происходило в любой компании, разве что без биноклей. Поэтому супруги не стремились на актерские «посиделки» в ЦЦРИ или в Дом актера. Даже в Доме кино бывали редко. Приемы или банкеты посещали, когда было совсем уж неудобно отказываться, как, например, в 1964 году, когда в Москву приезжала Марлен Дитрих. На приеме, организованном Союзом кинематографистов в честь всемирно известной актрисы, удачливой соперницы Орловой, они сидели с постными лицами.

У Любови Петровны и Григория Васильевича со временем выработались особые ритуалы. Во-первых, был священный семейный праздник – ежегодно 23 мая они отмечали день своего знакомства. Старались, отложив все дела, провести свой «красный день календаря» вдвоем, вспомнить прежние времена. Если один из супругов находился в отъезде, то звонил или присылал оставшемуся дома поздравительную телеграмму. Во-вторых, Новый год они предпочитали встречать вдвоем и после двенадцати гулять по внуковскому участку. В этот раз ограничились не столь романтической ночной прогулкой по близлежащему Тверскому бульвару.

Через несколько дней артистке пришлось вернуться в больницу. Там 22 января у нее случился настолько сильный приступ, что Орлова потеряла сознание. Когда медики привели Любовь Петровну в чувство, она принялась уговаривать перенервничавшего мужа, чтобы тот поехал домой – нужно выспаться, тем более что завтра у него день рождения. Григорий Васильевич долго отнекивался, ему хотелось быть рядом с женой. Медперсонал намекнул, что сейчас больная не нуждается в его помощи, и он уехал, чтобы не мешать. Уехал, а в голове, словно птицы в клетке, мелькали беспокойные мысли о жене. Спал плохо, точнее говоря, совсем не спал, только дремал временами. Под утро раздался телефонный звонок, и Любовь Петровна сказала странную фразу:

– Гриша, что же вы не приезжаете ко мне? Я жду… Александров моментально помчался в больницу, приехал туда затемно. Его безропотно пропустили в палату. Любовь Петровна лежала на спине, при его появлении открыла глаза и с усилием произнесла свои последние слова:

– Как вы долго…

В гармоничных отношениях Орловой и Александрова имелась одна странность – супруги всю жизнь обращались друг к другу только на «вы».

Глава 23
Музей Орловой

Мы желаем звездам тыкать,
Мы устали звездам выкать,
Мы узнали сладость рыкать.

Велимир Хлебников

Любовь Петровна умерла 26 января 1975 года. Похороны состоялись 29 января. По злой иронии судьбы они выпали на ее день рождения. Она давно не любила эту дату.

Тысячи людей выстаивали на морозе огромную очередь, тянувшуюся вдоль Садового кольца в театр имени Моссовета, чтобы проститься с вечно молодой Орловой, всю жизнь своим задором согревавшей их сердца, заставляющей забыть на время бытовые неурядицы, отрешиться от служебных неприятностей. Низкий поклон вам, Любовь Петровна!

Ее похоронили на Новодевичьем кладбище.

Существуют такие удачные словесные формулировки, которые настолько въедаются в наши плоть и кровь, что вытравить их оттуда уже невозможно никакими силами. Цитируешь почем зря, знаешь, что они стали расхожим штампом, а избавиться не можешь. Вот написал В. Маяковский: «…чтобы, умирая, воплотиться в пароходы, в строчки и в другие долгие дела». Выражение стало крылатым, и хоть тресни, а рука в нужный момент сама его выведет, несмотря на все предупреждения, которые старательно посылает сознание.

Так вот, о пароходах. 19 июля 1976 года был спущен на воду изготовленный в Югославии по заказу Советского Союза пятипалубный теплоход, получивший название «Любовь Орлова». Он был приписан к Дальневосточному пароходству, возил туристов на Курильские острова и на Камчатку. Очень часто ходил с грузом гуманитарной помощи в Кампучию (нынешнюю Камбоджу), в порт Кампонгсаом. Настолько часто, что стал для кампучийцев олицетворением поддержки. Они даже детскому дому в Кампонгсаоме присвоили имя теплохода «Любовь Орлова». Вдобавок все члены экипажа были награждены кампучийскими медалями, а на родине сам теплоход в апреле 1980 года наградили орденом Дружбы народов. Это единственное судно, получившее подобную награду.

Как это часто бывает, на теплоходе царил культ личности—в хорошем смысле – человека, имя которого он носит.

Одна кхмерка, работавшая на «Любови Орловой» переводчицей, даже хотела назвать свою новорожденную дочь Любой (правда, соотечественники запретили ей это по религиозным соображениям). Моряки собирали публикации об актрисе, записи фильмов с ее участием. Однажды экипаж пригласил к себе в гости «партнера» Любови Петровны по кинофильму «Цирк» – Джемса Паттерсона. Он приехал во Владивосток 19 октября 1979 года.

Для моряков Джемс свой человек, «братишка»: окончил нахимовское, затем Ленинградское военно-морское училище имени Ленинского комсомола и стал лейтенантом флота, служил в Севастополе. Однако еще в училище он почувствовал литературное призвание. Джемс писал стихи и прозу, его опыты были признаны удачными – появились первые публикации в периодике. В 1957 году он поступил в Литературный институт имени А. М. Горького и, уже будучи старшим лейтенантом, сделался профессиональным поэтом. Друзья шутили – второй после Пушкина темнокожий в русской поэзии. В 1963 году в издательстве «Молодая гвардия» вышла его первая книга стихов «Россия. Африка» – это была дипломная работа выпускника Литинститута Паттерсона. Затем он выпустил еще несколько книг стихов и прозы, много ездил по стране с выступлениями, порой как общественный деятель отправлялся с делегациями в зарубежные командировки. Имя Орловой неотступно следовало за ним.

Школьником Джемс несколько раз бывал с бабушкой у Любови Петровны дома. Поэту Паттерсону часто приходилось бывать в гостях у Орловой и Александрова, как правило, в их внуковском загородном доме. До сих пор перед его глазами стоял просторный холл, в центре которого рояль, в камине тлеют поленья. Гостеприимная Любовь Петровна заваривает чай…

Их последняя встреча тоже произошла во Внукове. Как часто бывало, они беседовали о творчестве. Она спросила Джемса о новых публикациях. Поэт посетовал на то, что в какой-то газете в его стихотворении пропущена целая строфа. А другим он сам недоволен и при подготовке книги кое-что исправит.

– Хорошо писателям, – мечтательно заметила Любовь Петровна. – То, что было написано раньше, потом можно исправить, улучшить, напечатать в новом варианте. В кино, увы, все непоправимо. Как получилось в готовом фильме – теперь уже навсегда.

– Я видел практически все фильмы с вашим участием. Вряд ли там нужно что-нибудь переделывать.

Любовь Петровна легкой улыбкой ответила на комплимент и

после паузы сказала:

– Если бы была возможность исполнить все заново, я многое сыграла бы по-другому…

В советские времена при Союзе писателей существовало так называемое Бюро пропаганды художественной литературы – организация, сделавшая много добра пишущему люду. Ее сотрудницы – три потрясающе душевные женщины – организовывали писательские выступления, что было хорошим финансовым подспорьем. На гонорары от публикаций тогда нельзя было прожить (сейчас, впрочем, тоже). Как поэт, как член Союза писателей Паттерсон выступал сравнительно часто. Узнав, что он стал публичным человеком, эстрадные режиссеры подсуетились и придумали безотказный номер: Орлова выступала вместе с Паттерсоном – Марион Диксон со своим выросшим сыном. Их совместное появление на сцене производило потрясающий эффект.

…Когда во Владивостоке Джемс знакомился с теплоходом, бродил по его коридорам, помещениям, палубам, видел его сложное техническое оснащение, замысловатые механизмы, то поймал себя на мысли, что есть какое-то противоречие между сооружением, созданным трудом сотен кораблестроителей, и утонченной женщиной, чье имя начертано на борту этой громады: длина 100 метров, вместимость – 220 человек. На комфортабельном корабле путешествовали тысячи туристов. Многие выражались по-дилетантски: «Плавать на „Любови Орловой“». Моряки, как положено, говорят: «Ходить на „Любови Орловой“». И то и другое звучало коряво. Стремительная яхта или изящный двухмачтовый парусник – это бы еще куда ни шло, а с теплоходом имя не вязалось. Единственное, что в какой-то мере соответствовало, так это масштабы: в искусстве, в своем деле Орлова тоже впечатляющая величина.

Однако гораздо больше резало глаз несоответствие между реальной Любовью Петровной и журналистскими материалами о ней, которые появлялись в печати, особенно к юбилейным датам.

Столетие со дня рождения Любови Орловой было отмечено с размахом. Почти все ведущие средства массовой информации постарались подготовить к юбилею актрисы оригинальные материалы. Они носили двоякий характер. Серьезные издания предоставляли слово авторам, размышляющим о судьбе актрисы, о феномене таланта Орловой, о месте фильмов с ее участием в жизни общества. Бульварная дешевка, пустившись во все тяжкие, делала упор на пикантные подробности ее личной жизни.

Напоминаем, это был февраль 2002 года. Что предложило к юбилею «самое массовое из искусств» – телевидение? Во-первых,

прошла ретроспектива лучших фильмов с участием Орловой. Это была «великолепная пятерка» александровских комедий от «Веселых ребят» до «Весны». Можно подумать, что других ролей в ее активе не имелось, хотя таковые были и в кино, и в театре.

Во-вторых, во все информационные программы включались посвященные вековому юбилею сюжеты. Они иллюстрировались маленькими отрывочками из фильмов или просто кадрами. Телезрителям опять предлагался дежурный набор персонажей из пяти основных комедий: Анюта, Марион Диксон, Дуня-Стрелка, текстильщица Таня, ученая Никитина и опереточная артистка Шатрова. Авторы многих сюжетов придавали юбилейным материалам идеологический оттенок, а точнее – подчеркивали единство российско-советской истории. Это были намеки на то, что в 1991 году ничего страшного для России не произошло, многое стало «лучше и веселее». Однако разговор об актрисе поневоле наводил на мысль, что кино стало хуже. Если же говорить о временах, когда блистала Орлова, тут вообще приходилось признать, что кино давно перестало быть феноменом культуры, каким было раньше с его общедоступностью, массовостью и художественными достоинствами.

Когда-то у нас в ходу была знаменитая фраза из римского права: «О мертвых или хорошо, или ничего». Она стала настолько популярной, настолько вошла в обиход, что многие считали ее народной пословицей. Затем стало появляться все больше сторонников Вольтера, изрекшего в свое время: «О мертвых – только правду». А в последнее время, похоже, выработалась еще одна формула: «О мертвых или правду, или наглую ложь».

В постперестроечное время, когда о былых кумирах принялись говорить без прежнего уважения, досталось на орехи и Орловой. Помимо всего прочего, многие злорадствовали по поводу рухнувшей советской власти, а Любовь Петровна была той властью обласкана, являлась одним из ее символов. Желтые газетки не смущались тем обстоятельством, что человек давно ушел из жизни, и изгалялись кто во что горазд. Ворох публикаций был приурочен к столетнему юбилею знаменитой актрисы. Однако зачастую журналисты вытягивали сведения о ней не у авторитетных понимающих людей, а у публики «пришей-пристегни», на которую без Орловой никто и внимания не обратил бы. Такие должны считать за счастье знакомство с ней, они же этим только спекулировали.

Некоторые издания перепевали слова внука Александрова, тоже Григория Васильевича. Что хорошего он мог сказать о женщине, которая его не любила? И, видимо, поделом – похоже,

он самый обычный бездельник и пьяница. Во всяком случае таким его представила «Экспресс-газета», опубликовавшая 4 февраля 2002 года корявое интервью про Орлову под заголовком «Великая гадина» (хотя бы в юбилейные дни можно было так не распускаться). Это интервью даже не с внуком (с тем поговорить сложно – давно прожигает остатки наследства где-то в Париже), а с его бывшей женой и приятелем. Очевидно, женщина порядком зла на бывшего мужа, чем-то он ей насолил, да и у приятеля не очень хорошее к тому отношение. Поэтому они представили его подонком из подонков, существом, способным на любую низость. Но уж если александровский внук мало интересен читателям, то что говорить о людях, которые сплетничают с его слов? Орлова таких бы и на порог не пустила (и правильно сделала бы). Они же между тем позволяют себе давать характеристику, по сути, незнакомому человеку, делая при этом Орлову участницей событий, происходивших с другими фигурантами.

Например: «После одного из выступлений Орловой устроили бега, и она захотела прокатиться в коляске. Села, а лошадь понесла. Выбежал какой-то лейтенант, остановил лошадь. Она его покалечила. Так Орлова, выйдя из коляски, даже не посмотрела в его сторону…» Это типичная анекдотическая схема: «не выиграл, а проиграл, и не в карты, а в домино». Действительно, нечто похожее случилось с М. Ладыниной, после «Кубанских казаков» выступавшей в театрализованных представлениях на стадионах в роли своей героини председательницы колхоза Галины Ермолаевны Пересвет, которую кинозрители видели на экране постоянно разъезжающей в коляске. Таким же образом артистка выезжала на стадионе во время популярных некогда представлений типа «Товарищ кино», один раз лошадь действительно понесла, и какой-то рабочий остановил ее, к сожалению, пострадав при этом. Но при чем тут Орлова, лейтенант, наплевательское отношение к своему спасителю? Последняя фантазия вообще дурацкая – никакого нормального человека поступок рабочего не оставил бы равнодушным.

Что касается сына и внука Григория Васильевича, то режиссер, пользуясь своими связями, пристроил обоих во ВГИК.

У сына кое-какие способности еще имелись, и он закончил операторский факультет. Александров якобы втайне от жены устроил отпрыска кинооператором в КГБ, где Дуглас снимал самые важные для этого ведомства действия – например, обмен нашего разведчика Конона Молодого. Внук же, лентяй и полная бездарь, по специальности не работал, во всяком случае на родине. Занимался тем, что транжирил наследство знаменитого предка и его жены.

Дуглас-Василий умер от инфаркта в сентябре 1978 года, когда его сыну было 24 года. Александров до конца оставался с сыном в сложных отношениях, поэтому для получения наследства его оборотистому внуку пришлось фиктивно женить Григория Васильевича на своей матери, бывшей манекенщице Галине Крыловой. Этот странный брак, над которым немало потешались в киношной среде, продлился до 16 декабря 1983 года, когда режиссер скончался в той же «Кремлевке». После этого все имущество знаменитых супругов оказалось в полном распоряжении александровского внука и было разбазарено им в рекордно короткие сроки.

Выше упоминалось, как по-варварски обошлись правопреемники с архивом Любови Петровны – просто выбросили на свалку. Если бы они были подальновиднее, посообразительнее, то каждую принадлежащую ей мелочь берегли как зеницу ока; прежде чем расстаться, тряслись бы над ней, боясь продешевить. Подобно наследникам американской кинолегенды Мэрилин Монро, они могли бы долго иметь верный источник дохода, участвуя в аукционах вещей умерших знаменитостей (подобные теперь проводятся и в нашей стране). Например, в 2006 году за личные вещи Мэрилин было выручено 8 миллионов долларов. Продавали сущую чепуху: потрепанные записные книжки звезды, письма, телеграммы, платья, обувь, книги, мебель, зубную щетку.

Внуку Александрова досталась квартира на Большой Бронной, буквально ломившаяся от уникальных вещей: рисунки Леже и Эйзенштейна, тарелка, сделанная Пикассо, автографы многих знаменитостей, поздравительное письмо Чарли Чаплина, которое он прислал незадолго до своей смерти, портрет Любови Петровны, написанный одним из Кукрыниксов… Многие из этих раритетов внук отдавал за бутылку коньяка или водки. По признанию бывшей жены и приятеля, он нигде и никогда не работал. «А зарабатывал деньги своеобразным способом. Когда на доме открыли мемориальную доску, к зданию привозили туристов. Что делал Гриша? Он с каждого собирал по трояку и приводил их в квартиру. Десять туристов – 30 рублей. И в ресторан – отмечать. А еще он очень любил нацепить дедовскую звезду Героя Социалистического Труда, взять удостоверение – оно же без фотографии – и пойти, например, в парикмахерскую без очереди. Или в ресторан, когда не было свободных столиков».

Это характеризует моральный облик внука. Однако и Орловой крепко досталось от непрошеных мемуаристов. Внук Александрова рассказывал, якобы со слов деда, что вздорное поведение Любови Петровны дало пищу для известного эпизода фильма «Летят журавли» – одна избалованная дамочка в тяжелое

военное время требует для увеселительной прогулки подвыпившей компании машину, хотя бы и медицинскую. Эта картинка якобы списана с натуры – во время войны, то ли после Сталинградской битвы, то ли перед Курской, Любовь Петровна захотела вдруг слетать на несколько часов в Ленинград – полюбоваться на белые ночи. Затребовала под это дело самолет у маршала авиации; когда же тот возмутился, услышав подобное требование, цыкнула на него: «Вы что – снова хотите стать лейтенантом?» Перспектива лишиться своих звездочек настолько перепугала маршала, что тот мигом предоставил кинозвезде требуемый самолет.

Кто-нибудь может всерьез поверить, что боевой маршал испугается угрозы артистки?

Вообще в стремлении опорочить былых кумиров некоторые авторы начисто игнорируют какие-либо доказательства, пользуются любыми сплетнями, совершенно не проверяя даже лежащих на поверхности фактов. В натасканной с миру по нитке книге Ю. Борева «Из жизни звезд и метеоритов» описывается такой случай: «Светлана Сталина ходила в дом Александрова и Любови Орловой. Деловая чета уговорила Светлану добиться для Орловой второго ордена Ленина. Нехотя Сталин дал. Через некоторое время он смотрел фильм „Чайковский“, в котором Орлова играла роль сестры композитора. В одной из сцен эта сестра продавала партитуру и просила пять тысяч рублей. Ей давали только три. Сталин пробурчал: „Эта добьется своего, можно не сомневаться!“»

Самая безобидная ошибка в этой абракадабре, напоминающей хармсовские анекдоты из жизни Пушкина («Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться») – в названии фильма «Композитор Глинка». Но это простительно – все-таки тоже композитор. Дело во втором ордене Ленина – Орлова его не получала. Ни нехотя, ни со страстным желанием Сталин подобную награду актрисе не давал. Поэтому намеки автора на дьявольскую пронырливость Любови Петровны, которая якобы всякими правдами и неправдами добивалась своего, при сопоставлении фактов рассыпаются в пыль. Однако, как говорится в подобных случаях, осадок остается – у читателей может сложиться превратное впечатление о нахрапистом характере Орловой, о ее неумеренных аппетитах. Между тем запросы Любови Петровны ничем не отличались от желаний всякой красивой женщины, знающей себе цену. Они не отличались гипертрофированными масштабами – в наше время любая едва загоревшаяся «звездочка» может позволить и позволяет себе куда больше.

Звездой Орлова тоже назначила себя не сама, так сложились обстоятельства. Пустившим свои отвратительные метастазы лагерям, репрессиям, громким процессам над врагами народа был необходим какой-то противовес, свидетельство нормальной жизни общества, которым можно козырять и перед заграницей, и перед своими согражданами. Нельзя же держать страну в таком мрачном состоянии, чтобы весь мир в ужасе содрогнулся. Поэтому внешние признаки цивилизации были налицо – строились фабрики, заводы, железные дороги, открылась сельскохозяйственная выставка, издавались хорошие книги, в частности детские, создавались отличные радиопостановки. Не забыты руководством страны и новые фильмы. У Сталина кино было в фаворе, значит, у его окружения тоже. С появлением звука кино стало в хорошем смысле слова массовым искусством (после войны этому определению уже придавали пренебрежительный оттенок ширпотреба). Однако на претендующих на историчность агитках типа «Ленин в Октябре» далеко не уедешь. Кроме познавательных требуются и развлекательные фильмы, особенно комедии.

Самые яркие из лент комедийного жанра делались с участием Любови Орловой – красивой, обаятельной, зажигательной. Она полюбилась зрителям без навязывания извне, став своеобразным символом социалистической и, что гораздо хуже, тоталитарной эпохи. Конечно, она не стремилась к этому специально – так получилось. На ее месте могла оказаться другая талантливая артистка, и тогда именно она стала бы символом своего времени. Да многие ее современники и выполняли подобные функции: Стаханов, Папанин, Паша Ангелина, Николай Крючков. Были и предметные символы: Днепрогэс и Магнитка, Турксиб и Беломорканал, красный галстук и кружки Осоавиахима. Любовь Орлова одна из первых в ряду знаменитостей. Это говорит о таланте актрисы, а не о ее пробивных способностях. После «Весны» она снискала себе лавры лишь талантливым исполнением театральных ролей, что, кстати, не было отмечено наградами или премиями, а оценено только зрителями, охотно посещавшими спектакли с ее участием.

Что касается вышеупомянутой сцены из боревской абракадабры, то похожая в «Композиторе Глинке» действительно есть. Сестра предлагала издателю партитуру незаконченного романса. Тот давал 50 рублей, Людмила Ивановна просила в три раза больше – 150. Поторговавшись, сошлись на сотне.

Теперь про «другие добрые дела». В архиве Музея кино (фонд 46) хранится копия справки, подписанной 1 февраля 1993 года директором находящегося в Санкт-Петербурге Института

теоретической астрономии РАН А. Г. Сокольским, о новой планете. Некоторые характеристики оттуда могут звучать поистине символично:

> «Открыта 18 августа 1972 г. в Крымской астрофизической обсерватории Журавлевой. Названа в честь Любови Петровны Орловой (1902–1975) „Lubov“.
>
> Наклон орбиты 3,28; эксцентриситет 0,168; среднее движение 0,2962 град./сут.; Большая полуось 2,2288 астрономич. ед.; абсолютная звездная величина 11,9 зв. вел.; диаметр около 6 км.; среднее расстояние от Солнца 333 млн. км.; минимальное расстояние от Солнца 277 млн. км.; минимальное расстояние от Земли ок. 128 млн. км.; ближайшая оппозиция 15.03.94; блеск в оппозиции 16,9 зв. вел.; расстояние от Земли 228 млн. км.
>
> В момент оппозиции планет будет находиться в созвездии Льва».

В 2001 году была выпущена российская почтовая марка, посвященная актрисе, и ошибется тот, кто решит, что маленький кусочек бумаги сделает для памяти Орловой меньше планеты.

Какие-то знаки внимания первой красавице советского кино по-прежнему оказываются. Например, на IV фестивале кинематографических дебютов «Дух огня», состоявшемся в марте 2006 года в Ханты-Мансийске, приз лучшей актрисе представлял собой хрустальную голову Любови Орловой (аналогичная награда для лучшего актера – Евгений Леонов). К 105-й годовщине со дня рождения актрисы, то есть в 2007 году, на ее малой родине построен Культурный центр имени Любови Орловой – зрительный зал, VIP-зал, кафе. Витражи представляют собой «раскадровку» из кинолент с участием прославленной уроженки Звенигорода.

Время от времени со всех сторон доносятся разочарованные вздохи поклонников артистки: ах, дачу продали, ах, квартиру продали! Все узурпировали иностранцы, а ведь там можно было бы организовать музей Орловой.

Музей, безусловно, организовать можно. Можно построить для него специальное помещение. Это если и произойдет, то не скоро. Зато в любой момент каждый желающий может представить себе экспонаты музея Любови Орловой. Там царила бы эпоха, в которой жила и творила замечательная артистка. На заметном месте стоял бы дом на Дворянской улице в Звенигороде, не обошлось бы без московского дома Шаляпина, где она гостила ребенком. Посетители увидели бы личные вещи –

санки, на которых они с сестрой Нонной возили в город молоко, куцее пальтишко, в которое будущая актриса куталась, направляясь в консерваторию. Рояль, на котором она играла, и с нетерпением ожидаемые занятия драматическим мастерством у Телешевой. Музыкальная студия Немировича-Данченко, «Мосфильм», театр имени Моссовета. Статьи и книги, посвященные ее творчеству.

Балетные тапочки, в которых она танцевала в театральном техникуме, платье Серполетты из «Корневильских колоколов», шляпки ученой Никитиной и опереточной артистки Шатровой. Бык, с которого она упала во время съемок «Веселых ребят»; донельзя нагревшаяся пушка для Марион Диксон (благодаря ей в кроссвордах до сих пор встречается определение «советская кинозвезда, летавшая из пушки на Луну»); велосипед, которым пользовалась письмоносица Стрелка; попавшая в Чехословакии в аварию машина с создателями «Весны».

И, как одна матрешка в другой, в ее большом музее был бы представлен еще один, поменьше, народный, – тот, который после выхода «Светлого пути» создали на ленинградском текстильном комбинате. Этим дело не ограничилось – по горячим следам сотрудницы называли своих новорожденных девочек Любами. Там появилось больше четырехсот тезок Орловой. Музей обязательно напомнил бы о Великой Отечественной войне: обращения к радиослушателям, многочисленные выступления перед красноармейцами.

В аудиозале звучали бы песни Дунаевского, монологи миссис Кемпбелл и даже наивные устные небылицы о том, что она часто летает в Париж делать пластические операции, а оплачивает их Чарли Чаплин. В обширной библиотеке хранились бы все книги и публикации, посвященные творчеству актрисы, начиная от сухих информационных заметок и кончая такими маленькими шедеврами, как, скажем, «огоньковский» очерк С. Николаевича, позволяющий многое понять в ее судьбе. Здесь же были бы представлены результаты опроса, который проводился через Интернет газетой «Новые Известия» и Национальной почтовой службой в августе 2005 года. На вопрос «Кого из актрис вы бы назвали символом отечественного кино?» отозвались 8072 человека. В результате в первую тройку вошли недавно скончавшаяся Наталья Гундарева, Любовь Орлова и Алиса Фрейндлих.

Фонды музея пополнялись бы новыми поступлениями, уточненными подробностями жизни Любови Петровны. Скажем, в архивах московских загсов наверняка имеются документы, указывающие точные даты ее браков или кончины ее родителей.

Со временем какой-нибудь архивист, поклонник Орловой, наверняка приложит усилия и обнаружит эти бумаги. Возможно, люди будут присылать свои воспоминания – штрихи, позволяющие дополнить портрет актрисы.

Он оказался бы огромным, музей Орловой. В нем поместились бы и дача, и квартиры. Там нашлось бы место и для теплохода, носящего ее имя, и для удаленной на многие километры от Земли звезды по имени «Lubov», и для стихов Джемса Паттерсона о своей «киношной маме». На отдельной витринке лежала бы памятная монета из серебра 925-й пробы, выпущенная к столетнему юбилею актрисы Московским монетным двором, со смешным номиналом – 2 рубля. Смешным, потому что какие цифры ни отчекань на аверсе, ее вклад в искусство переоценить невозможно.

Не обошлось бы в таком музее и без парадного зала – в нем были бы представлены все роли Любови Орловой на экране и на сцене. Хотя многие из них трудно представить музейными экспонатами, поскольку сегодня они по-прежнему живы.

Январь 2006 – январь 2007

Краткая хронология жизни и творчества Л. П. Орловой

1902, 11 февраля (29 января ст. ст.) – Любовь Петровна Орлова родилась в городе Звенигороде Московской губернии в семье Петра Федоровича и Евгении Николаевны Орловых.

1919–1922 — студентка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, отделение фортепиано (не закончила).

1922–1924 — учащаяся хореографического факультета театрального техникума имени А. В. Луначарского.

1924–1926 — преподавательница музыки.

1926, 1 сентября – 1933, 31 декабря — артистка-солистка Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко.

1926 — вступает в брак с заместителем начальника управления Наркомзема РСФСР Андреем Каспаровичем Берзиным. *Ноябрь* — введена в спектакль «Карменсита и солдат» на роль Девочки.

1927, октябрь — введена в спектакль «Дочь Анго» на роль Герсильи.

1928, октябрь — премьера спектакля «Соломенная шляпка». Орлова в роли Жоржетты.

1929, февраль — премьера спектакля «Девушка из предместья». Орлова в роли Сумасшедшей.

1930 — А. К. Берзин арестован за участие в «правой оппозиции».

1932, январь — введена в спектакль «Перикола» на заглавную роль.

Ноябрь — премьера спектакля «Корневильские колокола». Орлова в роли Серполетты.

1933, 23 мая — знакомство с кинорежиссером Г. В. Александровым, будущим мужем.

Осень — съемки фильма «Веселые ребята» в Гаграх.

1934–1945 — актриса киностудии «Мосфильм».

1934, январь — заключен брак Орловой и Александрова.

19 февраля — вышел на экраны фильм «Петербургская ночь» – первый фильм с участием Орловой, сыгравшей роль Грушеньки.

10 апреля — в прокат выходит фильм «Любовь Алены». Орлова – Эллен Гетвуд.

Сентябрь — призы Венецианского кинофестиваля получают фильмы «Петербургская ночь» и «Веселые ребята» с участием Орловой. *25 декабря* — вышел на экраны фильм «Веселые ребята».

Орлова – домработница Анюта.

1935, январь — присвоено звание «заслуженная артистка РСФСР».

1936, 23 мая — вышел на экраны фильм «Цирк». Орлова – Марион Диксон.

1937 — фильму «Цирк» на Международной выставке в Париже присуждена высшая премия *(Grand Prix)*.

1938, 1 февраля — награждена орденом Ленина.

1 апреля — награждена орденом Трудового Красного Знамени. *2*

4 апреля — вышел на экраны фильм «Волга-Волга». Орлова – письмоносица Дуня Петрова по прозвищу Стрелка.

1939, 14 декабря — вышел на экраны фильм «Ошибка инженера Кочина». Орлова – Ксения Лебедева.

1940, 8 октября — вышел на экраны фильм «Светлый путь». Орлова – Таня– Золушка.

Октябрь — награждена юбилейным значком «XX лет советской кинематографии».

1941, 15 марта — за участие в фильмах «Волга-Волга» и «Цирк» присуждена Сталинская премия первой степени.

9 сентября — вышел на экраны «Боевой киносборник» № 4 («Победа за нами»), Орлова – ведущая в образе письмоносицы из фильма «Волга-Волга».

8 октября — вышел на экраны фильм «Дело Артамоновых». Орлова – танцовщица Паула Менотти.

16 октября — эвакуация из Москвы в Алма-Ату.

1942, апрель — переезд из Алма-Аты в Баку.

Июль — первая зарубежная поездка – гастроли в Иране.

Осень — снимается в кинофильме «Одна семья». Картина получила низкую оценку критиков и на экраны не вышла.

1943, август — возвращение после эвакуации в Москву.

1944 — награждена медалью «За оборону Кавказа».

1945 — награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». *1945–1949* — актриса Государственной студии киноактера, параллельно певица «Гастрольбюро».

1945, 29 сентября – 1946, 31 декабря — съемки в фильме «Весна».

1946, 8—12 августа — участие в составе советской делегации в I Международном кинофестивале в Марианске-Лазне.

1947–1949— актриса театра имени Моссовета (по трудовому соглашению).

1947, 6 мая — премьера спектакля театра имени Моссовета «Русский вопрос» с Орловой в роли Джесси.

2 июля — вышел на экраны фильм «Весна». Орлова – ученая Никитина; вторая роль – артистка Шатрова.

Сентябрь — награждена медалью «В память 800-летия Москвы». *Октябрь* — участие в составе советской делегации в VIII Международном кинофестивале в Венеции. Специальный приз фестиваля за лучшую женскую роль (в фильме «Весна») разделила с Ингрид Бергман. *5 ноября* — присвоено звание «народная артистка РСФСР».

1948, 15 июля – 31 декабря — съемки в фильме «Встреча на Эльбе».

1949–1955 — актриса Театра-студии киноактера.

1949, 16 марта — вышел на экраны фильм «Встреча на Эльбе». Орлова – Джанет Шервуд, журналистка.

Апрель — делегат X Всесоюзного съезда профсоюзов. *Май* — премия Мира фильму «Встреча на Эльбе» на IV кинофестивале в Марианске-Лазне.

1950, 8 марта — за участие в фильме «Встреча на Эльбе» присуждена Сталинская премия первой степени.

Присвоено звание «народная артистка СССР».

27 ноября — вышел на экраны фильм «Мусоргский». Орлова – певица Юлия Платонова.

1951, 1 января – 30 сентября — съемки в фильме «Композитор Глинка».

1952, 1 октября — вышел на экраны фильм «Композитор Глинка». Орлова – Людмила Ивановна, сестра Глинки.

1955, 1 января — зачислена в труппу Московского ордена Трудового Красного Знамени драматического театра имени Моссовета.

10 марта — первое исполнение роли Лидии в спектакле «Сомов и другие».

30 августа — премьера спектакля «Лиззи Мак-Кей» с Орловой в заглавной роли.

1959, 26 апреля — премьера спектакля «Нора» с Орловой в заглавной роли.

1960 — награждена Почетной грамотой Советского комитета защиты мира.

27 июня — вышел на экраны фильм «Русский сувенир». Орлова – Варвара Комарова.

1961 — вышел сборник воспоминаний об И. О. Дунаевском со статьей Орловой «Дунаевский в моей жизни».

1963, 16 мая — премьера спектакля «Милый лжец», Орлова исполнила роль Патрик Кемпбелл.

30 декабря — вышел на экраны художественно-документальный фильм «Мелодии Дунаевского», куда включены

фрагменты из кинокомедий с участием Орловой.

1966, октябрь-ноябрь — поездка с театром имени Моссовета на гастроли в Югославию и Болгарию.

1970, 18 апреля — премьера спектакля-концерта «Ленину посвящается». Участвовала вся труппа театра, Орлова читала стихи Тютчева. Награждена медалью «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

1972, апрель — ввод в спектакль «Странная миссис Сэвидж», где Орлова исполнила заглавную роль.

1972–1973 — снимается в фильме «Скворец и Лира». Картина получила низкую оценку критиков и на экраны не вышла.

1974, 22 декабря — последнее выступление по телевизору перед юбилейным показом фильма «Веселые ребята».

1975, 26 января — скончалась в Москве.

29 января — похоронена на Новодевичьем кладбище.

Библиография

Александров Г. В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1983.

Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Л.: Искусство, 1991.

Ардов М. Монография о графомане. М.: Захаров, 2004.

Балязин В. Н. Профессор Александр Чаянов. М.: Агропромиздат, 1990.

Баранга А. Травести. (Маска). М.: ВУОАП, 1972.

Бернштейн А. Я. Голливуд без хэппи-энда // Киноведческие записки. 2002. № 60.

Борее Ю. Б. Из жизни звезд и метеоритов. М.: РИПОЛ, 1996.

Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2003.

Быков Д. Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005.

Вересаев В. В. Спутники Пушкина. Т. 2. М.: Советский спорт, 1993.

Виленкин Б. А. Неповторимые мгновения. М.: Русский язык, 1982.

Воспоминания о Вере Марецкой. М.: Всероссийское театральное общество, 1985.

Голикова Н. Ю. Актриса и Режиссер. М.: Вагриус, 2005.

Головской В. Легенда о «Волге-Волге» // Киноведческие записки. 2004. № 69.

Голубовский Б. Г. Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Горький А. М. Сомов и другие. М.: Искусство, 1955.

Грудцова О. М. Довольно, я больше не играю (Минувшее. Исторический альманах. Вып. 19). М.: СПб.; Atheneum-Феникс, 1996.

Гусев В. М. Сочинения. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955.

Дневник Елены Булгаковой. М.: Изд-во «Книжная палата», 1990.

Зеленая Р. В. Разрозненные страницы. М.: СТД, 1987.

Звягинцев В. В. Русская армия 1914 г. Подробная дислокация. Формирования 1914–1917. Регалии и отличия. Париж, 1959.

Зельдович Г. Б. Любовь Орлова. М.: Госкиноиздат, 1939.

Иванов А. Г. На экране и за экраном // Киноведческие записки. 2003. № 62.

Ильинский И. В. Сам о себе. М.: Издательство ВТО, 1962.

И. О.Дунаевский (сборник). М.: Советский композитор, 1961.

Катанян В. В. Прикосновение к идолам. М.: Захаров-Вагриус, 1997.

Кирпотин В. Я. Ровесник железного века. М.: Захаров, 2006.

Кузьмина Е. А. О том, что помню. М.: Искусство, 1979.

Кунаев А. Л. От великого до простого // Москва. 2003. № 1.

Кушниров М. А. Светлый путь, или Чарли и Спенсер. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998.

Левицкий О. Ю. Уха из попугая. М.: Книгапремьер, 1997.

Маневич И. М. За экраном. М.: Новое издательство, 2006.

Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992.

Марягин Л. Г. Изнанка экрана. М.: Детектив-Пресс, 2003.

Нежный И. В. Былое перед глазами. М.: Всероссийское театральное общество, 1963.

Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. В 2 т. М.: Искусство, 1979.

Николаевич С. Последний сеанс, или Судьба белой женщины в СССР // Огонек. 1992. № 4.

Паттерсон Д. Л. Дыхание лиственницы. Л.: Лениздат, 1985.

Плятт Р. Я. Без эпилога. М.: Искусство, 1991.

Прут И. Л. Неподдающийся. М.: Вагриус, 2000.

Пырьев И. А. О пройденном и пережитом. М.: Союз кинематографистов СССР. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979.

Раскин А. Б., Слободской М. Р. Звезда экрана. М.; Л.: Искусство, 1945.

Римгайла С. У истоков «Волги-Волги» // Киноведческие записки. 2005. № 76.

Романов А. В. Любовь Орлова в искусстве и в жизни. М.: Искусство, 1987.

Ромм М. И. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989.

Сааков Ю. Любовь Орлова. Сто былей и небылиц. М.: Алгоритм, 2002.

Сааков Ю. Любовь Орлова и Григорий Александров. М.: Алгоритм, 2005.

Сараева-Бондарь А. М. Дунаевский в Ленинграде. Л.: Лениздат, 1985.

Сараева-Бондарь А. М. Силуэты времени. СПб.: Историческая иллюстрация, 1999.

Саламанов Н. Любовь Орлова. Л.: Управление кинофикации, 1940.

Сечин В. Орлова. – В кн.: Труд актера. Сборник статей. Вып. IX. М.: Советская Россия, 1961.

Скороходов Г. А. В поисках утраченного. М.: Рутена, 2000.

Скороходов Г. А. Разговоры с Раневской. М.: АСТ, 1999.

Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. М.: Книга, 1990.

«Сомов и другие». Материалы и исследования. М.: ВТО, 1946.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М.: Искусство, 1961.

Утесов Л. О. Спасибо, сердце. М.: Всероссийское театральное общество, 1976.

Филиппов Б. М. Актеры без грима. М.: Советская Россия, 1966.

Фрейлих С. И. Болшевские рассказы. М.: Союз кинематографистов, 1985.

Фролов И. Д. Любовь Орлова. М.: Панорама, 1997.

Шенталинский В. Охота в ревзаповеднике // Новый мир. 1998. № 12.

Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976.

Штейн А. П. Повесть о том, как возникают сюжеты. М.: Искусство, 1965.

Щеглов Д. А. Любовь и маска. М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1997.

Щеглов Д. А. Любовь Орлова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.

Щеглов Д. А. Хроника времен Фаины Раневской. М.: Олимп-Астрель-АСТ, 2005.

Иллюстрации и фото

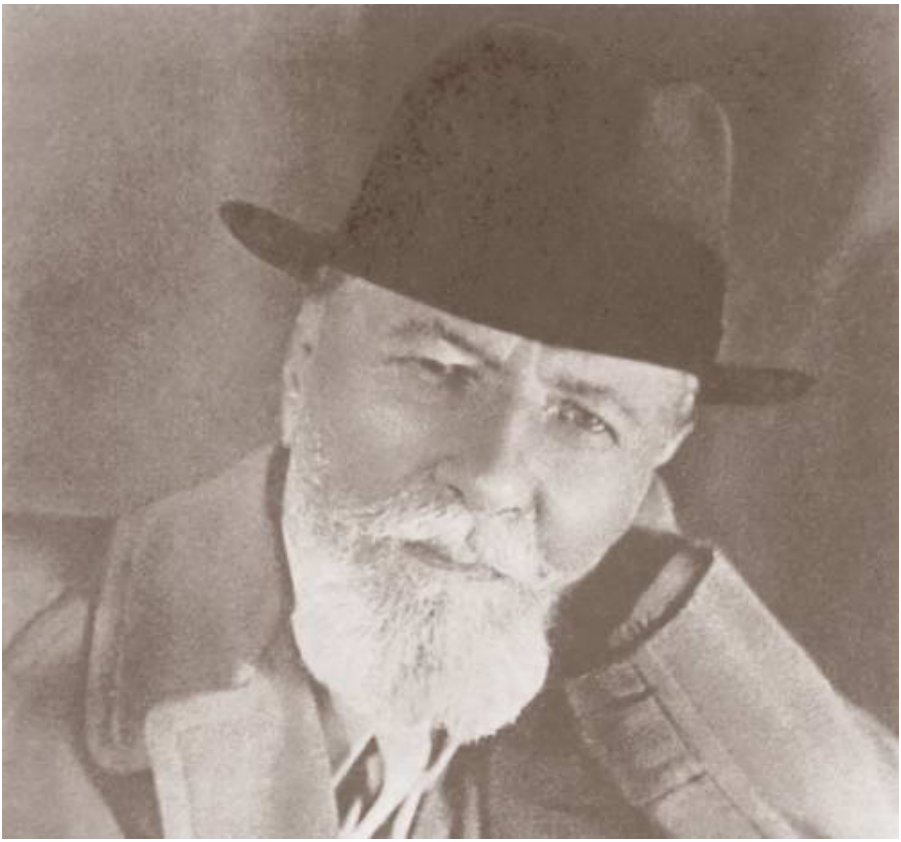
Родители актрисы – Петр Федорович и Евгения Николаевна Орловы.

Любовь Орлова с матерью. Фото 1940 г.

Любу, как и ее старшую сестру Нонну, с детства учили музыке.

Книга Льва Толстого с дарственной надписью: «Любочке Л. Толстой».

Наставница Орловой – Ксения Ивановна Котлубай.



Владимир Иванович Немирович-Данченко. В его музыкальном театре началась карьера Любови Орловой.

Михаила Немировича-Данченко связывала с Орловой не только сцена.

Роль Грушеньки в фильме «Петербургская ночь» – первое достижение Орловой в кино.

Встреча с режиссером Григорием Александровым стала решающей в творческой судьбе Орловой.

На съемках первой советской комедии «Веселые ребята».

Кадр из знаменитого фильма. Любовь Орлова (Анюта) и Леонид Утесов (Костя).

В 1935 году Орлова и Александров впервые оказались у трибуны Мавзолея во время праздника 7 Ноября. Фото из фондов РГАЛИ.

Марк Донской, Любовь Орлова, Елена Тяпкина, Тамара Макарова, Григорий Александров. Фото 1935 г.

С писателем-коммунистом Анри Барбюсом на съемках фильма «Цирк».

«Цирк». Орлова в роли Марион Диксон.

С главным злодеем Кнейшицем (Павел Массальский).

Диксон-Орлова, ее чернокожий «сын» Джим и Мартынов (Сергей Столяров). Кадр из фильма «Цирк».

В роли письмоносицы Стрелки в фильме «Волга-Волга».

Сохранять форму актрисе помогали постоянные занятия в балетном классе.

Работая над ролью в фильме «Светлый путь», актриса вникала во все подробности труда ткачихи.

Орлова (Татьяна Морозова) и Евгений Самойлов (Лебедев). Кадр из фильма «Светлый путь».

Большую роль в успехе фильмов Орловой сыграла музыка Исаака Дунаевского.

Григорий Александров – признанный классик советского кино.

Орлова и Василий Качалов. Фото с автографом великого актера. 1939 г.

Актриса в гостях у моряков крейсера «Молотов» в грузинском порту Поти. Фото 1942 г.

Сталинград. Орлова у разбитого немецкого танка. Фото 1943 г.

Символ всенародной любви – «колечко», подаренное Орловой рабочими Челябинского тракторного завода. Фото 1936 г.

Любовь Орлова. Фото 1950х гг.

В фильме «Весна» Орлова сыграла сразу две роли – суховатая научная дама Никитина…

…и сексапильная артистка Шатрова.

В фильме «Весна» Любовь Орлова снялась со своей подругой

Фаиной Раневской.

„Люблю грозу в начале мая,"- а в декабре люблю „Весну"
Любовь и тишина — не менее прекрасное чувство, чем фрашевская фея.
Москва
Замалчивать нельзя

Автошарж Раневской, подаренный Орловой и Александрову.

Дома, в Глинищевском переулке.

Друг семьи – знаменитый режиссер Сергей Эйзенштейн.

Орлова в фильме «Композитор Глинка» (в роли Глинки – Борис Смирнов).

В фильме «Мусоргский» Орлова сыграла певицу Платонову.

Орлова и Александров представляли советское кино во многих странах мира. Вверху – «звездные» супруги на площади перед Миланским собором.

Орлова рядом с химерой собора Парижской Богоматери.

С Чарли Чаплином и его женой Уной.

Орлова с делегацией советских актеров в гостях у Пабло Пикассо.

Любовь Орлова. Шарж Иосифа Игина (из фондов РГАЛИ).

Орлова и Тамара Макарова встречают легендарную Марлен Дитрих. Фото 1964 г. из фондов РГАЛИ.

На встрече со зрителями в Твери. Фото из личного архива А. С. Пьянова.

Орлова и Александров на юбилее В. Пудовкина. Фото 1953 г. из фондов РГАЛИ.

С любимой овчаркой Кармен на внуковской даче.

Частым гостем Александрова и Орловой был поэт Джемс Паттерсон – тот самый негритенок из «Цирка».

Последние кинороли Орловой трудно назвать удачными. Актриса в фильме «Русский сувенир». Фото из фондов РГАЛИ.

С Григорием Александровым в фильме «Скворец и Лира».

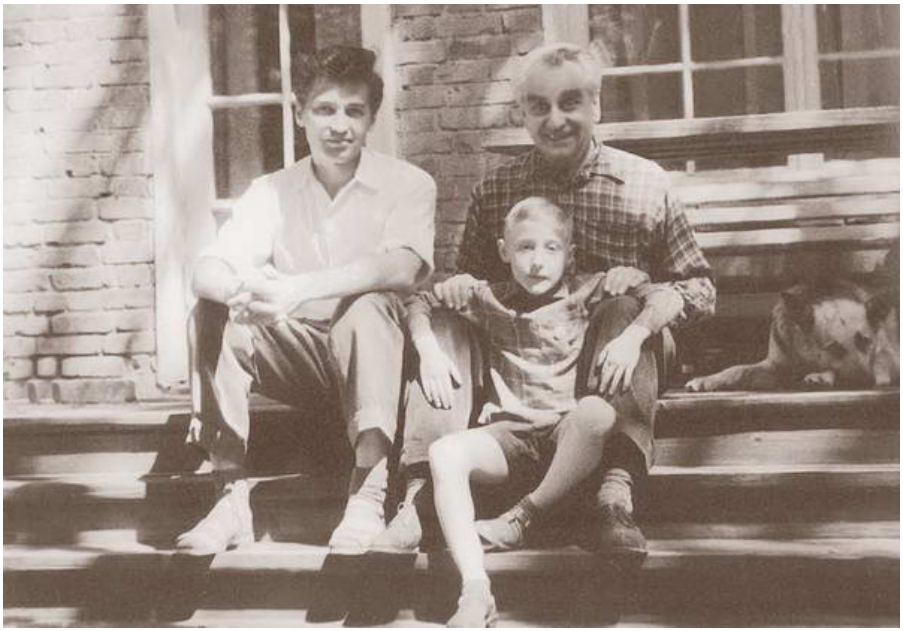
Орлова в своей гримерной в театре имени Моссовета.

В спектакле «Милый лжец» по пьесе Дж. Килти с Ростиславом Пляттом.

Сцена из спектакля «Странная миссис Сэвидж» по пьесе Д. Патрика.

Выход на аплодисменты.

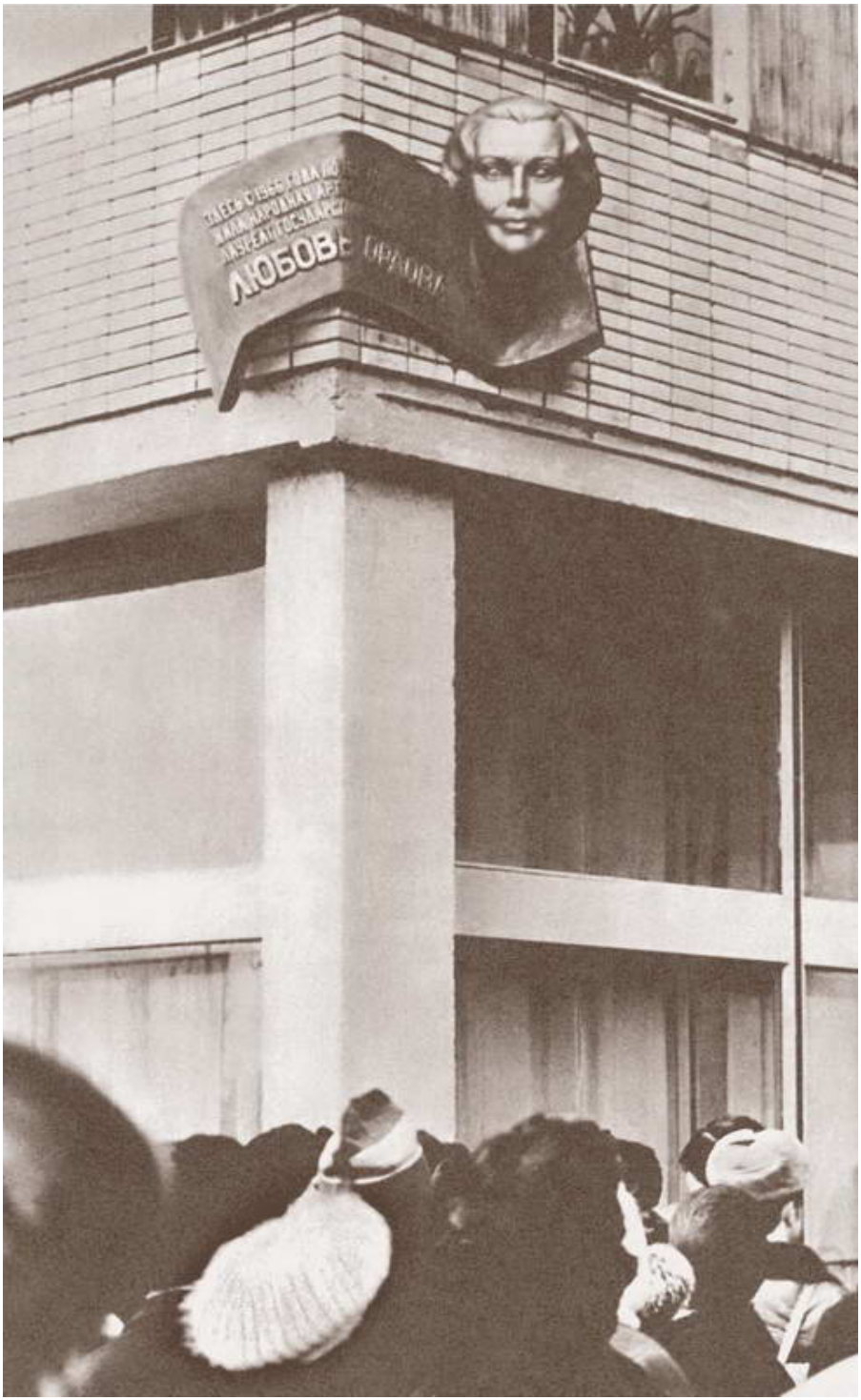
Орлова перед афишей фильма «Цирк». Фото 1966 г.



Григорий Александров с сыном Дугласом и внуком Григорием-младшим.

Они шли по жизни вместе больше сорока лет. Фото 1966 г.

Одна из последних фотографий Орловой. На «Кинопанораме» с мужем и Юрием Яковлевым.



Мемориальная доска на доме 29 по улице Большая Бронная, где

прошли последние годы жизни Любови Орловой.

notes

Примечания

1

Щеглов Д. А. Любовь Орлова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 21–22.

2

Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1958. С. 26.

3

РГАЛИ. Ф. 966. Ед. хр. 730. Оп. 2. Л. 95.

4

Там же

5

Правда. 1924. 11 июня.

Известия. 1928. 24 ноября.

7

Имеется в виду популярная комическая опера В. Г. Эренберга «Вампука, царица Африканская», впервые поставленная в Петербурге в 1909 году. Ее название стало нарицательным для затянутых сценических произведений с постоянным повтором слов.

8

Архив ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 653. Инв. № 6. Л. 5.

9

Там же.

10

Архив ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, рукописный отдел. Ф. 662. Инв. № 27.

11

Бакинский рабочий. 1927. 17 апреля.

12

Казенин И. И. Владимир Канделаки. М.: Искусство, 1987. С. 76–77.

13

Вечерняя Москва. 1932. 18 ноября.

14

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2556. Л. 1–7.

15

Известия. 1930. 25 августа. (Цит. по: Известия. 2005. 23 декабря.)

Достоевский Ф. М. Избранное. М.: Современник, 1971. С. 182.

17

РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 60.

18

Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 515.

19

Музей кино. Ф. 46. Оп. 1, № 32/2.

20

РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 74.

21

Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 255–256.

22

Литературная газета. 1935. 28 февраля.

23

Комсомольская правда. 1935. 5 марта.

24

РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 320.

25

Тимин В. За большевистскую принципиальность в искусстве. (Публикация А. С. Дерябина.) // Киноведческие записки. 2002. № 57.

26

Правда. 1936. 7 февраля.

27

РГАЛИ. Ф. 1821. Оп. 1. Ед. хр. 16.

28

Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада. М.: Текст, 2005. С. 374–375.

29

Музей кино. Ф. 46. Оп. 1, № 32/4.

Советский экран. 1960. № 5.

31

Сопельняк Б. Дети и вурдалак // Московский комсомолец. 2006. 21 августа.

32

Кино. 1937. 29 сентября.

33

Кино. 1937. 28 октября.

34

Известия. 1938. 14 апреля.

35

Там же.

Там же.

37

Музей кино. Ф. 46. Оп. 2, № 156/8.

38

Там же.

39

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 172. Л. 16–17.

40

Довлатов С. Записные книжки. СПб.: Искусство, 1992. С. 86.

41

РГАЛИ. Ф. 2177. Оп. 1. Ед. хр. 78.

Голикова Н. Ю. Актриса и Режиссер. М.: Вагриус, 2005. С. 130–131.

43

Эта и последующие цитаты приводятся по изданию: Бр. Тур и Л. Шейнин. Очная ставка. М.; Л.: Искусство, 1940.

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 327. Л. 138.

Ардов М. Монография о графомане. М.: Захаров, 2004. С. 319.

Ардов В. Е. Цветочки, ягодки и пр. … М.: Советский писатель, 1976. С. 469.

47

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 172.

48

РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 60.

49

Кино. 1940. 9 марта.

Известия. 1940. 1 октября.

Сараева-Бондарь А. М. Силуэты времени. СПб.: Историческая иллюстрация, 1999. С. 287.

52

РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 3.

53

Там же.

Цит. по: Кирпотин В. Я. Ровесник железного века. М.: Захаров, 2006. С. 463.

55

РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1081.

Все цитаты из газеты «Грозненский рабочий» (1943. 19 мая).

Романов А. В. Любовь Орлова в искусстве и в жизни. М.: Искусство, 1987. С. 126.

Голикова Н. Ю. Актриса и Режиссер. С. 157–158.

59

Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. М.: Книга, 1990. С. 93.

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 172.

61

Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 165.

62

Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992. С. 88–89.

«В советском государстве – люди-двойники» // Киноведческие записки. 2002. № 57.

Комсомольская правда. 1947. 9 июля.

65

Музей кино. Ф. 46. Оп. 1, № 28/2.

Киноведческие записки. 2002. № 57.

Щеглов Д. Любовь Орлова. С. 231.

Симонов К. М. Русский вопрос. М.: Искусство, 1984. С. 74.

69

Там же.

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 172.

71

Там же.

Там же.

73

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 172. Л. 10.

Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2003. С. 269.

РГАЛИ. Ф. 3013. Оп. 1. Ед. хр. 168. С. 60.

Музей кино. Ф. 46. Оп. 1, № 38/6.

77

Там же.

Искусство кино. 1952. № 10. С. 77–78.

Сараева-Бондарь А. М. Силуэты времени. СПб.: Историческая иллюстрация, 1999.

Цит. по сборнику «Критика начала XX века». М.: Олимп-АСТ, 2002. С. 190, 197.

Александров Г. В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1983. С. 299.

82

РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 1. Ед. хр. 95.

83

Комсомольская правда. 1947. 12 августа.

Ленинское знамя. 1959. 18 октября.

Брежнев Л. И. Воспоминания. М.: Политиздат, 1982. С. 211.

РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Ед. хр. 584.

87

Там же. Ед. хр. 586.

Советская культура. 1960. 19 июля.

89

РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 5. Д. 61. Л. 19.

Там же. Л. 26.

91

РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 3. Ед. хр. 259.

Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. С. 293.

Довлатов С. Собрание сочинений. В 4 т.: Т. 4. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 209.

РГАЛИ. Ф. 2781. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 2.

РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 5. Ед. хр. 61. Л. 35.

Цит. по публикации Ю.Данилина (Юность. 1996. № 9. С. 87).